Coordonatori:
prof. univ. dr. Gheorghe Duțică
conf. univ. dr. Laura Vasiliu

„Musicologia Mirabilis“

Simpozionul Național Studențesc
Iași, ediția 2003

DOMINO®

2005

Coordonatori:
prof. univ. dr. Gheorghe Duțică
conf. univ. dr. Laura Vasiliu

„Musicologia Mirabilis“

Simpozionul Național Studențesc
Iași, ediția 2003

DOMINO®
2005

Cuprins

PREFIGURĂRI MINIMAL–REPETITIVE ÎN SISTEMUL CADENȚIAL–ARMONIC
AL LUI ANTON BRUCKNER
Ramona Ionela Negru , Anul II Muzicologie,
Universitatea de Arte „G. Enescu", Iași
Clasa conf. univ. dr. Gheorghe Duțică ---------- 5

STRATEGIA ZONELOR MODALE ÎN *PRELUDIILE PENTRU PIAN* DE CLAUDE DEBUSSY
Diana Beatrice Andron, Anul II Muzicologie
Universitatea de Arte „G. Enescu", Iași
Clasa conf. univ. dr. Gheorghe Duțică ---------- 20

ASPECTE COMPARATIVE LA NIVELUL DRAMATURGIEI SONORE
ÎNTRE CVARTETUL NR. 5 DE BÉLA BARTÓK ȘI CVARTETUL OP. 22 NR. 2 DE GEORGE ENESCU
Loredana Nicolae, Masterat,
Universitatea de Arte „G. Enescu", Iași ---------- 31

GAVRIIL MUSICESCU – 100 DE ANI DE LA MOARTE
Otilia Leonte, Anul III, Muzicologie
Universitatea de Arte „G. Enescu", Iași
Clasa conf. univ. dr. Laura Vasiliu ---------- 49

ELEMENTE DE EXPRESIVITATE MELODICĂ ÎN CICLUL DE LIEDURI
OP. 42 DE ROBERT SCHUMANN
Rodica Burghelea, Anul IV, Muzicologie
Universitatea de Arte „G. Enescu", Iași
Clasa conf. univ. dr. Laura Vasiliu ---------- 52

TRANSFIGURAREA ȘI STILIZAREA CARACTERULUI DANSANT
ÎN ALLEMANDA BACHIANĂ AȘA CUM REIESE
DIN PARTITELE PENTRU PIAN ALE LUI JOHANN SEBASTIAN BACH
Ruxandra Postelnicu, Anul I, Muzicologie
Universitatea de Arte „G. Enescu", Iași
Clasa conf. univ. dr. Laura Vasiliu ---------- 58

ELEMENTE DE ORIGINALITATE ÎN SCRIITURA ARMONICĂ
A CELOR 24 DE PRELUDII DE FR.CHOPIN
Izabela Aparu Zamfirache, Anul III, Muzicologie
Universitatea de Arte „G. Enescu", Iași
Clasa conf. univ. dr. Laura Vasiliu ---------- 67

COORDONATE ORIGINALE ALE GÂNDIRII MUZICALE ÎN CONCERTELE
INSTRUMENTALE ALE LUI AUREL STROE
Petruța Maria Măniut, Anul V, Muzicologie,
Universitatea Națională de Muzică, București
Clasa conf. univ. dr. Valentina Sandu-Dediu ---------- 72

SIMFONIA „BREVIS" (P.I) DE CORNEL ȚĂRANU: UNELE ASPECTE DE LIMBAJ ȘI COMPOZIȚIE
Cristina Arefti, Anul III, Muzicologie
Universitatea de Arte Chișinău, Republica Moldova
Clasa conf. univ. dr. Victoria Melnic ---------- 75

SISTEME MODALE ÎN CREAȚIA MUZICALĂ
A SECOLULUI XX: BÉLA BARTÓK
Deneș Dorotea, anul V, Muzicologie,
Academia de Muzică "Gh. Dima" Cluj-Napoca,
Clasa conf. univ. dr. Pavel Pușcaș ---------- 82

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL „*GEORGE ENESCU*" LA APROAPE JUMĂTATE DE SECOL
Ioana Marghita, anul V, Muzicologie,
Universitatea Națională de Muzică București
Clasa prof. univ. dr. Grigore Constantinescu ---------- 86

ASPECTE DRAMATICE ÎN CREAȚIA LUI MONTEVERDI
Mirela Radu, anul V Muzicologie,
Universitatea Națională de Muzică București
Clasa conf. univ. dr. Mihai Cosma ---------- 89

SIMFONIA *HOLOCAUST – IN MEMORIAM* DE MAYA BADIAN – UN OMAGIU
MUZICAL JERTFELOR REGIMURILOR TOTALITARE
Ludmila Chise, studentă în anul IV,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău ---------- 93

SERGHEI PROKOFIEV: CONEXIUNEA ARMONICĂ
ÎN SISTEM TONAL EXTENSIV
Loredana Elena Marus, Anul II Muzicologie
Universitatea de Arte „G. Enescu", Iași
Clasa conf. univ. dr. Gheorghe Duțică ---------- 102

OLIVIER MESSIAEN (1908 – 1992)
CATALOGUE D'OISEAUX – ASPECTE DE SCRIITURĂ PIANISTICĂ
Lavinia Săsărean, Anul III, Muzicologie
Academia de Muzică „Gh. Dima", Cluj-Napoca,
Clasa conf. univ. dr. Pavel Pușcaș ---------- 116

IPOSTAZE ALE ALEATORISMULUI CONTROLAT
LA DAN CONSTANTINESCU
Raluca Jorz
Universitatea Națională de Muzică, București
Clasa conf. univ. dr. Valentina Sandu-Dediu ---------- 122

TEHNICI DE SCRIITURĂ ÎN LIMBAJUL ORGANISTIC
AL SECOLULUI AL XX-LEA - *LA NATIVITÉ DU SEIGNEUR*
DE OLIVIER MESSIAEN
Ioana Maria Precup, Anul IV, Muzicologie
Academia de Muzică „Gh. Dima", Cluj-Napoca,
Clasa conf. univ. dr. Pavel Pușcaș ---------- 125

DOUĂ IPOSTAZE COMPONISTICE ALE LIEDULUI *CÂNTECUL ODÂRȘIEI*
PE VERSURI DE LUCIAN BLAGA DE SIGISMUND TODUȚĂ
Tatiana Marcu, Anul V, Muzicologie
Academia de Muzică „Gh. Dima", Cluj-Napoca,
Clasa conf. univ. dr. Pavel Pușcaș ---------- 133

PREFIGURĂRI MINIMAL–REPETITIVE ÎN SISTEMUL CADENȚIAL–ARMONIC AL LUI ANTON BRUCKNER

Ramona Ionela Negru , Anul II Muzicologie,
Universitatea de Arte „G. Enescu", Iași
Clasa conf. univ. dr. Gheorghe Duțică

Conceptul stilistic minimal-repetitiv a focalizat pentru o anume perioadă de timp interesul compozitorilor din avangarda deceniilor 5-6 ale secolului XX.

Critica de specialitate a insistat asupra explicării fenomenului prin prisma declanșării unei atitudini intens subiective, îndreptată, în principal, contra tendințelor muzicale polarizate de serialismul integral.

Reacția s-a situat pe o pozitie extremă, deoarece extremă era și limita pe care o atinsese determinismul total. În cosecință, expresia muzicală trebuia să se plieze pe ideea simplificării discursului, prin recurs la structurile elementare, esețial-arhetipale ale artei, în general, și ale spiritului muzical în special.

Repetarea însăși este un arhetip deoarece transcende limitele spatio-temporale, dovedindu-se un fenomen universal, care merge de la ritualurile inițiatice primare până la cea mai elevată simbolistică actuală.

În contextul conotațiilor generale care jalonează conceptul repetitiv, respectiv minimal-repetitiv, avem toate motivele de a încerca localizarea fenomenului în antecedentul manifestărilor legate de avangarda secolului XX.

Nu ne-am propus o investigație cronologică sau sistematică a prezenței acestui fenomen în trecutul culturii muzicale universale, scopul prezentului studiu fiind unul strict particular.

Totuși, vom aminti câteva dintre situațiile emblematice și, raportate la contextul istorico-stilistic, excepționale, care, mai ales de pe pozițiile panoramic-retrospective ale momentului actual, au o relevanță deosebită.

Să amintim astfel numeroasele momente repetitive din ***Partitele și Sonatele pentru violină solo*** de ***Johann Sebastian Bach***, amplul fragment repetitiv din ***Simfonia a VI-a, „Pastorala"***, de ***Ludwig van Beethoven, Partea I, R 120+3***, respectiv ***R 400+2***, în care același motiv este repetat de 12 ori, gestul sonor obsesiv al lui ***Erik Satie*** care în piesa ***„Vexations"*** repetă o structură minimală de 840 de ori sau minimalismele lui ***György Ligeti***, care își extrăgea paradigmele din „recuzita barocă", așa cum se întâmplă în ***Dublul concert pentru flaut, oboi și orchestră*** care conține triluri, tremolo-uri, broderii etc., pentru a numi doar câteva exemple.

Din această perspectivă ne-au atras atenția simfoniile lui ***Anton Bruckner***, care în segmentul temporal-concluziv al cadențelor armonice pe final de secțiune intermediară sau parte, etalează suprafețe repetitive cu persistentă variabilă, dar suficient de consistente, pentru a se impune ca elevație sau expresie apoteotică.

Pentru a discerne particularitățile la nivel de detaliu a acestor suprafețe globale am procedat la disocierea componentelor după următoarele criterii:

– *extensia temporală a cadenței armonice;*
– *tipologia entităților motivice derivate sau preluate din unitățile morfologice mai ample (atât în dimensiunea intonațională cât si cea ritmică);*
– *organizarea temporală globală;*
– *densitatea straturilor figural-celular-motivice;*
– *densitatea stratificării timbrale a aparatului orchestral.*

1. EXTENSIA TEMPORALĂ

Pentru a ne edifica asupra factorului persistență repetitivă am procedat la eșalonarea gradată a suprafețelor cadențial-armonice după *criteriile unității etalon, a numărului de unități metrice aferente* și *a frecvenței de apariție.*

După cum putem constata din tabelul numărul 1 (cu unitatea-etalon pătrimea si cu măsurile aferente de 2 , 3 si 4 timpi) am indexat un număr de 17 cazuri a căror extensie variază între o minimă de 8 unități etalon-pătrime în ***Simfonia a V-a în Si bemol major. Partea a IV-a, R 370*** și o maximă de 88 unități etalon-pătrime în ***Simfonia a V-a în Si bemol major. Partea a III-a, R 610+4.***

Exemplul 1: Simfonia a V-a în Si bemol major, Partea a IV-a, R 610+4

În apropierea valorii maxime se situează și un exemplu de 76 unități etalon-pătrime, din ***Simfonia a V-a în Si bemol major, Partea I, R 490+3.***

Exemplul 2: Simfonia a V-a în Si bemol major, Partea I, R 490+3.

În afară de suprafețele mai reduse de 8, 12 și 16 unități avem un grup de valori medii situat între 24 si 34 unități-etalon, segment care deține și o pondere semnificativă prin cumularea a 9 cazuri.

În tabelul 2 am indexat suprafețe ostinato cu unitatea etalon-doimea, în masura corespunzătoare de 2/2 (*alla breve*).

În acest caz, minima se situează la nivelul de 8 unități etalon-doime în ***Simfonia a IX-a în re minor, Partea I, R 60-1*** și maxima de 38 unități etalon-doime în ***Simfonia a VII-a în Mi major, Partea I, R 430-5***.

și în această situație observăm valori apropiate de maxima 38, 34, respectiv 36 unități-etalon și un nucleu mediu concretizat în unitatea de 18 valori etalon-doime.

Desigur, pragmatica percepției muzicale trebuie să țină cont de relația organizării ritmico-metrice cu viteza de derulare a suprafeței sonore de unde se pot trage concluzii cu privire la posibilele echivalențe si diferențe.

Nu ne-am lansat în astfel de evaluări considerând că pentru actualul stadiu al cercetării este suficientă edificarea extensiei temporale prin acest tip de analiză comparată.

2. FILIAȚIA ENTITĂȚILOR CELULAR-MOTIVICE

Aspectul minimal angajat în procesul ostinației rezidă în perpetuarea reiterativă a unor microstructuri figural-celular-motivice care în ansamblu au o *filiație directă cu tematismul expozitiv al simfoniilor.*

Concluzia generală cu privire la filiera intonațională a microstructurilor repetitive indică prezența unor *incipituri tematice* în configurații pregnante, promovate într-un registru favorabil impunerii lor ca elemente de bază ale ostinației și susținute printr-o densitate timbral-orchestrală adecvată.

Un astfel de exemplu este prezent în cadența pe final de secțiune intermediară a ***Părții a III-a din Simfonia a VII-a în Mi major, R 80+1.***

Exemplul 3: Simfonia a VII-a în Mi major, Partea a III-a, R 80+1.

O situaţie similară, în care apare segmentul principal al Temei I, angajat repetitiv de 6 ori pe parcursul cadenţei armonice, este întâlnit în cadenţa finală a ***Părtii I, din Simfonia a IV-a*** **în Mi bemol major, R 560-3.**

Exemplul 4: Simfonia a IV-a în Mi bemol major, Partea I, R 560-3.

În unele cazuri, preluările tematice suportă mici variaţii, fie pe plan intonaţional, fie pe plan ritmic. Pentru a ilustra aceasta ipostază am ales două momente repetitive.

Primul, extras din ***Partea a II-a a Simfoniei a VII-a în Mi major, R 210+1,*** constă în reeditarea incipitului tematic, cu diferenţa că, spre deosebire de momentul expozitiv, ritmul este punctat.

Cel de al doilea este din ***Partea I*** a aceleeaşi simfonii***, R 430-5*** şi se referă la situaţia inversă, în care preluarea este constantă la nivel ritmic dar variată la nivel calitativ intervalic.

3. ORGANIZAREA RITMICĂ GLOBALĂ

Suprafeţele cadenţial armonice de factură minimal-repetitivă relevă o organizare temporală axată pe trei ipostaze fundamentale:

1. Structura izoritmică
2. Structura complementară
3. Structura poliritmică, în sensul simultaneizării diviziunilor binare cu cele ternare.

Acestor trei categorii li se asociază în mod firesc o serie de particularităţi provenite din structura figurilor ritmice concrete, cum ar fi ritmul punctat simplu, dublu şi triplu, interpolarea diferitelor tipuri de pauze, cumulări şi suprimări de valori în raporturi simetrice şi asimetrice etc.

Un exemplu extras din ***Partea I a Simfoniei I în do minor, R 90-2,*** relevă detaşarea pachetului suflătorilor de alamă din ansamblul orchestral, bazat pe continuitatea unei pedale armonice în tremolo, structură repetitivă organizată în baza ritmului dublu şi triplu punctat.

Ostinaţia generalizată atinge cote maxime în condiţiile în care întreaga suprafaţă este structurată izoritmic. Absenţa complementarităţii, a oricărui tip de opoziţie ritmică, intensifică atmosfera obsesivă, monotonală si monofuncţională, aşa cum se întâmplă în ***Partea a III-a a Simfoniei a IV-a în Mi bemol major, R 240+3.***

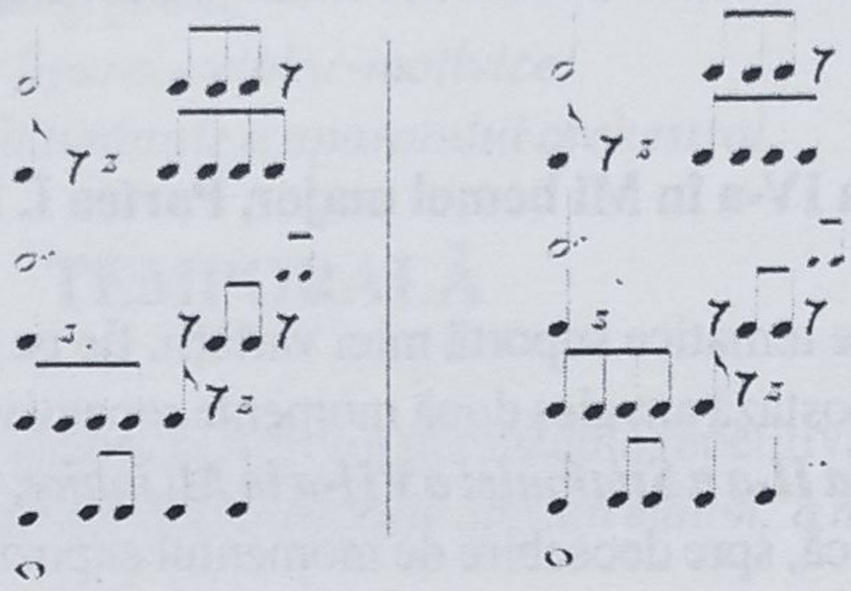
Exemplul 5: Simfonia a IV-a în Mi bemol major, Partea a III-a, R 240+3.

Cea de a doua ipostază a ostinaţiei cadenţiale se concretizează în *organizarea ritmică de factură complementară*. În acest context intră în discuţie problematica densităţii straturilor componente pe care, însă, intenţionăm să o tratăm separat.

Pentru exemplificarea ritmicii complementare propunem un moment cadenţial din ***Partea I a Simfoniei a IX-a în re minor, R 220-1.***

Exemplul 6: Simfonia a IX-a în re minor, Partea I, R 220-1.

După cum relevă și schema ritmică extrasă din partitură, suprafața globală se edifică în baza corelării simultane a nu mai puțin de 7 straturi distincte, individualizate ritmic și intonațional care, prin profilul lor pregnant, configurează imaginea mozaicală a întregului.



Observăm prezența pedalei la contrabas, a îmbinării de *dactil* cu *spondeu* la violoncel, a *dipiricului* la violă, a ritmului contratimpat la violina a II-a, a celui dublu punctat la violina întâi, a *dipiricului complementar* la clarinetele 2 și 3 precum și a formulei de cumulare și totodată de suprimare a optimii finale în registrul acut al flautului 1.

Cea de a treia ipostază a organizărilor temporale de tip ostinato prezente în sistemul cadențial armonic al simfoniilor bruckneriene se referă la *poliritmie*.

După cum afirmam, în cazul acestui tip de conexiune temporală, pe axa simultaneității intră formule divizionare apartinând celor două categorii fundamentale: *ritmul binar* și *ritmul ternar*.

O astfel de situație întâlnim în ***Partea a III-a a Simfoniei a VI-a în La major, R 10+1***, unde ritmul organizat în metrică ternară prezintă trei straturi distincte, două de factură binară și unul în divizare exceptională față de acestea, prin formule ale trioletului pe pătrime.

Exemplul 7: Simfonia a VI-a în La major, Partea a III-a, R 10+1.

4. FENOMENUL PEDALEI

În cadrul suprafețelor cadențial-armonice din simfoniile bruckneriene, elementele minimal-repetitive sunt susținute de un strat continuu care dă consistență armonică și asigură coeziunea temporală a întregului.

Este vorba despre fenomenul pedalei care se prezintă în două ipostaze. Pe de o parte, ca *sunet continuu*, amorf din punct de vedere ritmic, așa cum îl întâlnim în cele mai multe situații, evident cu o consistență sonoră diferită, de la caz la caz. Pe de altă parte, ca *persistență individualizată* ritmic pe fondul constantei intonaționale monostructurale.

5. DENSITATEA STRATURILOR PE DIMENSIUNE VERTICALĂ

Prin abordarea problematicii ritmului complementar am anticipat deja aspectele referitoare la corelarea diferitelor straturi minimale în edificarea imaginii globale.

Revenim cu un nou exemplu a cărui relevanță derivă din conexiunea mai multor elemente minimale, individualizate ritmic și intonațional, deopotrivă.

Exemplul 8: Simfonia a VII-a în Mi major, Partea a II-a, R "O".

Sunt îmbinate aici figuri de ritm punctat, ritm contratimpat, aspecte de suprimare prin pauză generală, în partida corzilor de exemplu (ceea ce duce la un joc al densităţilor verticale), totul interferându-se complementar în suprafaţa globală controlată de ritmul şi metrica de tip binar.

6. DENSITATEA ORCHESTRALĂ

Orchestra brucknerianã este una complexă care conţine toate grupele de instrumente specifice perioadei postromantice (flaut 1, 2; oboi 1, 2; clarinet 1, 2; fagot 1, 2; corn 1, 2, 3, 4; trompetă 1, 2; tubă, percuţie, harpă şi partida de corzi).

În ceea ce priveşte specificul dublajelor, se observă că, de cele mai multe ori, mixajele instrumentale vizează cuplarea viorilor cu flauţii, a trompetei cu oboiul, a flautului cu oboiul.

În general, aparatul orchestral este unul compact, organizat în bloc, sonoritatea de ansamblu fiind una puternică si impunătoare.

Cu toate acestea există şi momente în care Anton Bruckner diluează, pe porţiuni relativ scurte, aparatul orchestral (**în Simfonia I în do minor, Partea I, R 230+2:** *flaut 1, 2; oboi 1, 2; clarinet 1, 2; corn 1; percuţie; violoncel; contrabas).*

Caracteristica generală a orchestrei bruckneriene în momentele concluzive minimal-repetitive este, însă, masivitatea, expresie a caracterului monumental şi grandios al arhitecturii sonore.

Instaurarea acestei maniere de încheiere îl face pe Anton Bruckner exponentul unei norme puternic individualizate.

Ceea ce frapează este aspectul *discontinuităţii de esenţă non-evolutivă, minimal-repetitivă,* apărut în contextul general al unui discurs muzical ale cărui determinaţii se fundamentează pe dialectica discursivităţii de tip clasico-romantic.

În această ordine de idei procesul avansării globale în arhitectura macrotemporală a opusului relevă un permanent *echilibru al contrariilor* în cadrul unor categorii dihotomice, precum: *expozitiv-dezvoltător, simetric-asimetric, evolutiv-non-evolutiv, continuu-discontinuu*, pentru a nu invoca nivelul detaliilor morfologico-sintactice unde vom descoperi alte opoziţii binare precum: *diatonic-cromatic, consonant-disonant, omofonic-polifonic etc.*

Prin urmare, faptul că pe portiuni semnificative intervine un fenomen atipic, în opoziţie cu normativele elaborării discursiv-transformaţionale, ne îndreptăţeşte să considerăm respectivele secţiuni ca momente de *suspensie* temporară a evoluţiei, cu insistenţă maximă pe *fenomenologia repetiţiei şi ostinaţiei de factură minimală.*

După cum afirma Mircea Eliade *"repetarea stă în firea lucrurilor; devine utilizarea la infinit a unui timp mitic readus în prezent"*[1] . În acest orizont al perenităţii şi universalităţii, invocat de marele istoric, se înscrie, credem, şi gestul componistic al lui Anton Bruckner.

---

[1] Irinel Anghel - *"Orientări, curente, direcţii ale muzicii românesti din a doua jumătate a secolului XX"*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor, Bucureşti, 1997, pag.36-38, Muzica repetitivă.

TABELUL 1 UNITATE - ETALON PĂTRIMEA
(măsurile 2/4 ; 3/4 ; 4/4)

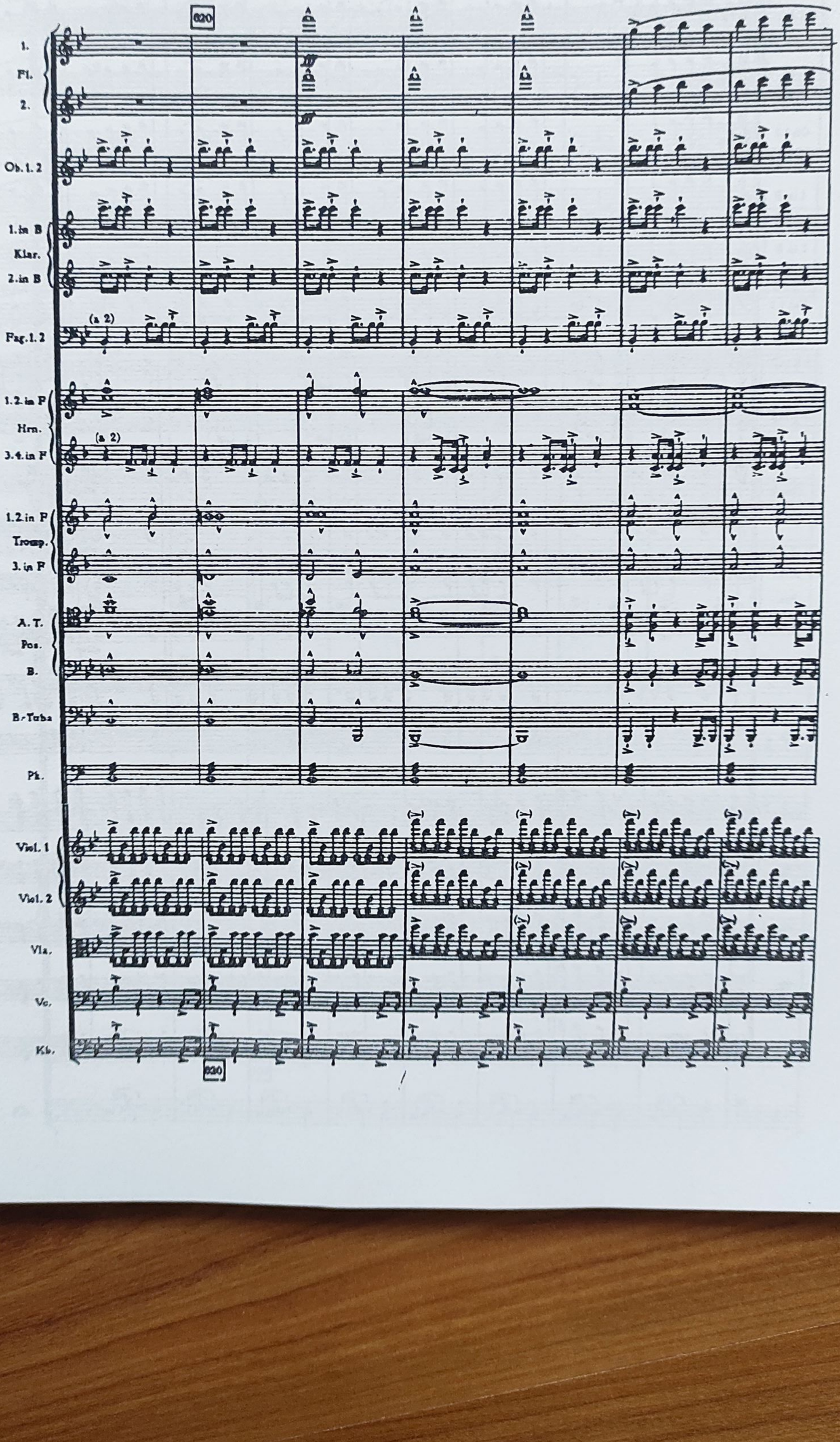
UNITĂȚI-ETALON	NR. DE MĂSURI	FRECVENȚA	SURSA
8	4 X 2/4	1	Simfonia a V-a (Si bemol major), Partea a IV-a, R 370
12	4 X 3/4	1	Simfonia a VI-a (Mi bemol major), Partea a III-a, R 10+1
16	4 X 4/4	3	Simfonia a IX-a (re minor), Partea a III-a, R 200+3 Simfonia a V-a (Si bemol major), Partea a I-a, R 360-1 Simfonia a VI-a (Mi major), Partea I, R 365+1
24	6 X 4/4	4	Simfonia a VI-a (La major), Partea I, R 190-1 Simfonia a VI-a (La major), Partea a IV-a, R 170 Simfonia I (do minor), Partea I, R 90-2 Simfonia a VII-a (Mi major), Partea a II-a, R "O"
27	9 X 3/4	3	Simfonia a VII-a (Mi major), Partea a III-a, R 260+1 Simfonia a VII-a (Mi major), Partea a III-a, R 80+1 Simfonia a IX-a (re minor), Partea a II-a, R 240-1
34	9 X 4/4	1	Simfonia a IV-a (Mi major), Partea a III-a, R 240+3
36	17 X 2/4	2	Simfonia I (do minor) Partea I, R 340+3 Simfonia a VII-a (Mi major), Partea a II-a, R 210+1
76	19 X 4/4	1	Simfonia a V-a (Si bemol major), Partea I, R 490+3
88	22 X 4/4	1	Simfonia a V-a (Si bemol major), Partea a III-a, R 610+4

TABELUL 2 UNITATE - ETALON DOIMEA
(măsura 2/2 - alla breve)

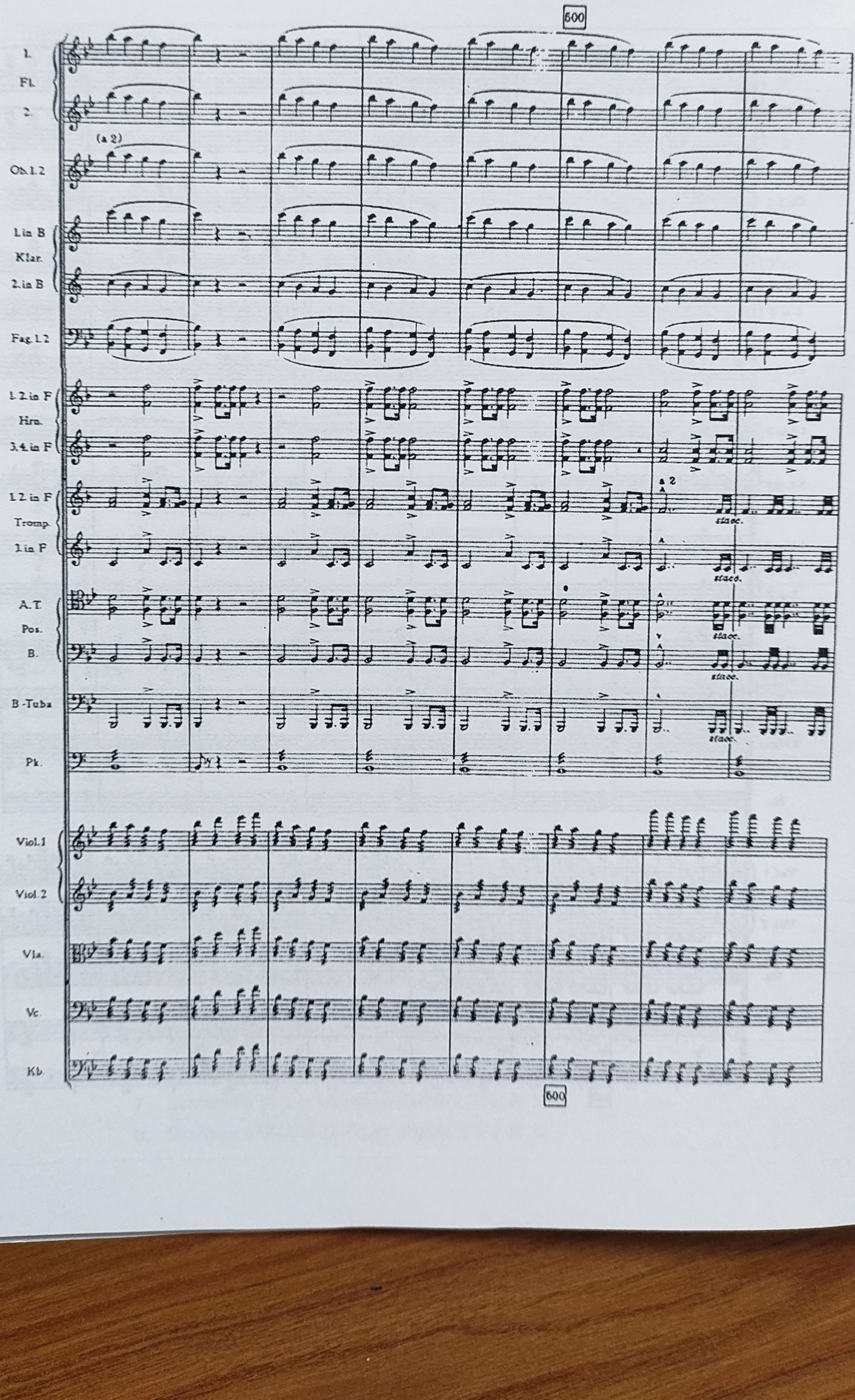
UNITĂȚI-ETALON	NR. DE MĂSURI	FRECVENȚA	SURSA
8	4 X 2/2	1	Simfonia a IX-a (re minor), Partea I, R 60-1
12	6 X 2/2	1	Simfonia a IV-a (Mi bemol major), Partea I, R 480-1
18	9 X 2/2	1	Simfonia a VII-a (Mi major), Partea a IV-a, R 330+1
34	17 X 2/2	1	Simfonia a IV-a (Mi bemol major), Partea I, R 560-3
36	18 X 2/2	1	Simfonia a IX-a (re minor), Partea I, R 550
38	19 X 2/2	1	Simfonia a VII-a (Mi major), Partea I, R 430-5

1. Simfonia a V-a în Si bemol major, Partea a IV-a, R 610+4
2. Simfonia a V-a în Si bemol major, Partea I, R 490+3
3. Simfonia a VII-a în Mi major, Partea a III-a, R 80+1
4. Simfonia a IV-a în Mi bemol major, Partea I, R 560-3
5. Simfonia a IV-a în Mi bemol major, Partea a III-a, R 240+3
6. Simfonia a IX-a în re minor, Partea I, R 220-1
7. Simfonia a VI-a în La major, Partea a III-a, R 10+1
8. Simfonia a VII-a în Mi major, Partea a II-a, R "O"

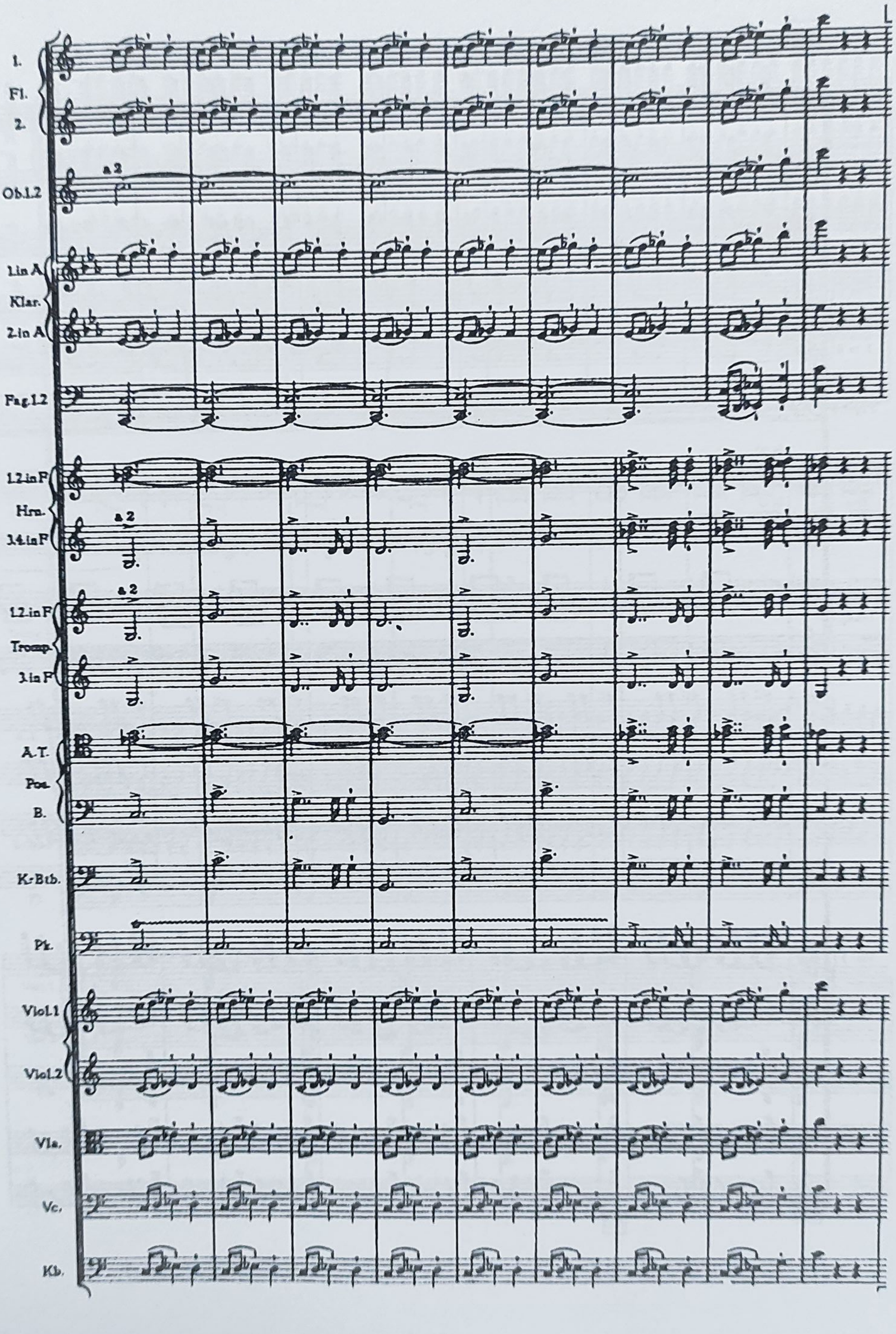
Exemplul 1


820
1.
Fl.
2.
Ob. 1. 2
1. in B
Klar.
2. in B
(a 2)
Fag. 1. 2
1. 2. in F
Hrn.
(a 2)
3. 4. in F
1. 2. in F
Tromp.
3. in F
A. T.
Pos.
B.
B.-Tuba
Pk.
Viol. 1
Viol. 2
Vla.
Vc.
Kb.
830

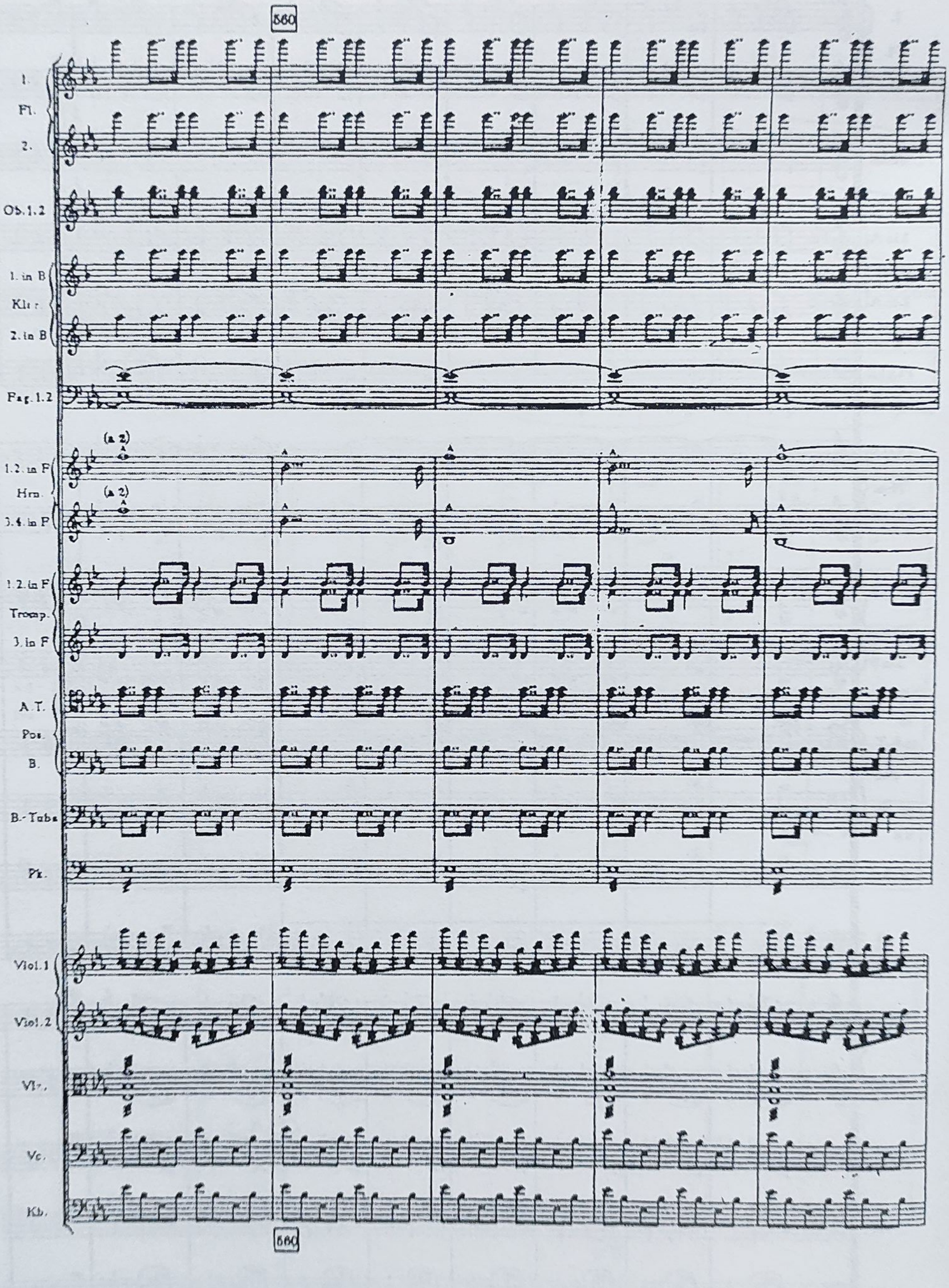
Exemplul 2


600
1.
Fl.
2.
(a 2)
Ob. 1. 2
1. in B
Klar.
2. in B
Fag. 1. 2
1. 2. in F
Hrn.
3. 4. in F
1. 2. in F
Tromp.
3. in F
A. T.
Pos.
B.
B.-Tuba
Pk.
Viol. 1
Viol. 2
Vla.
Vc.
Kb.
a 2
stacc.
600

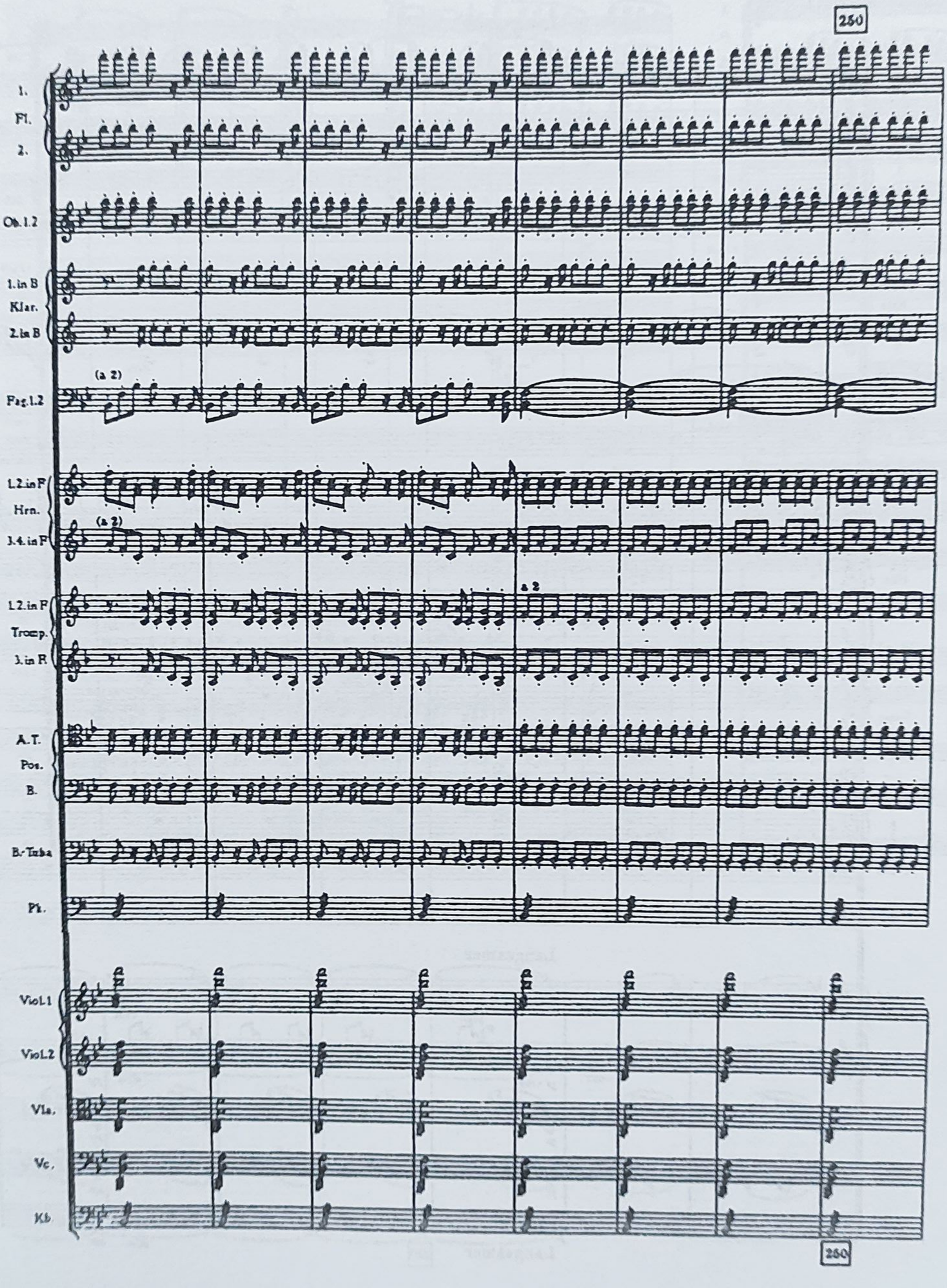
Exemplul 3


1.
Fl.
2.
a 2
Ob.1.2
1.in A
Klar.
2.in A
Fag.1.2
1.2.in F
Hrn.
3.4.in F
a 2
1.2.in F
Tromp.
3.in F
a 2
A.T.
Pos.
B.
K.-Btb.
Pk.
Viol.1
Viol.2
Vla.
Vc.
Kb.

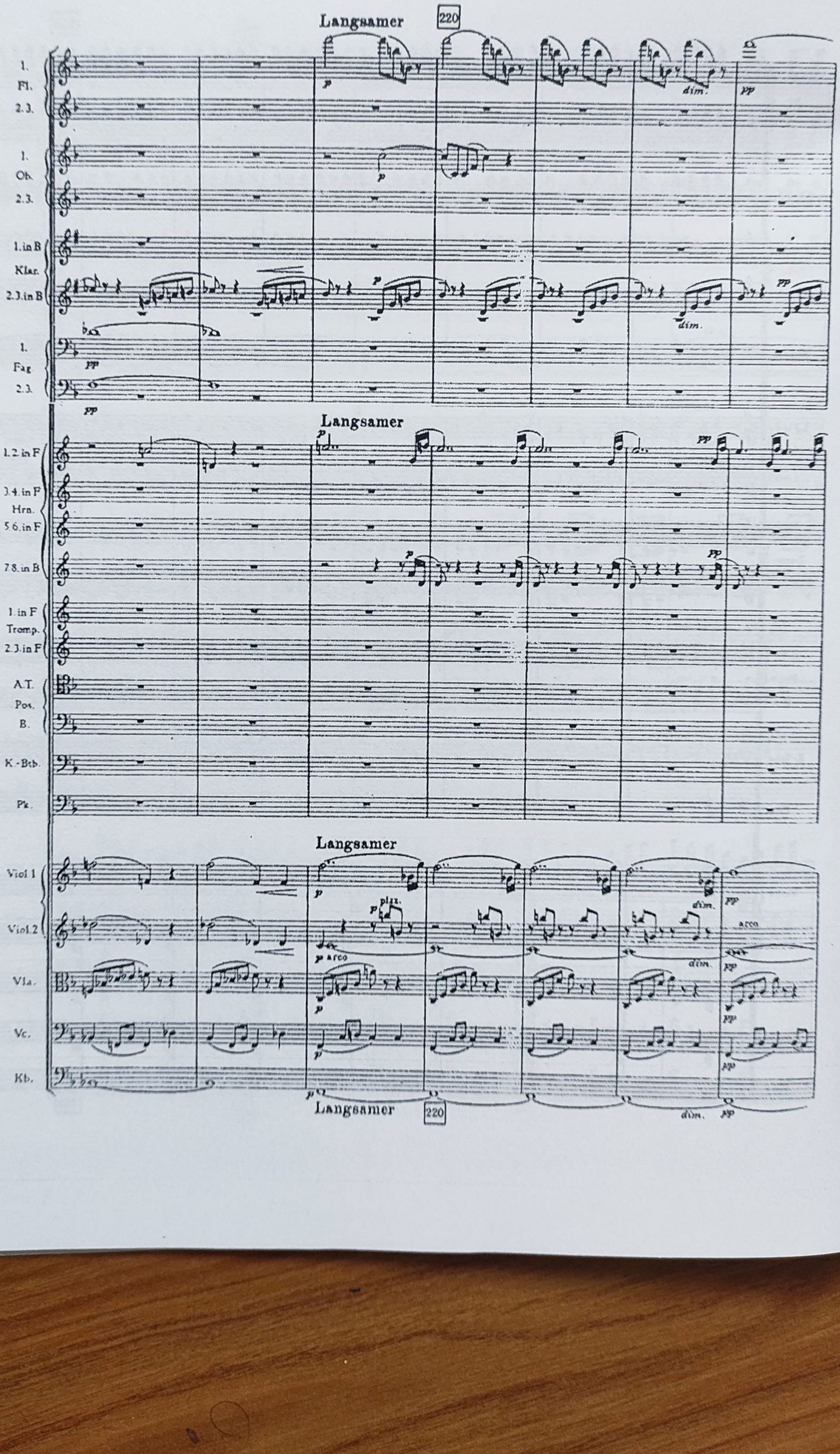
Exemplul 4


560
1.
Fl.
2.
Ob. 1. 2
1. in B
Klr.
2. in B
Fag. 1. 2
(a 2)
1. 2. in F
Hrn.
3. 4. in F
1. 2. in F
Tromp.
3. in F
A. T.
Pos.
B.
B.-Tuba
Pk.
Viol. 1
Viol. 2
Vlc.
Kb.
580

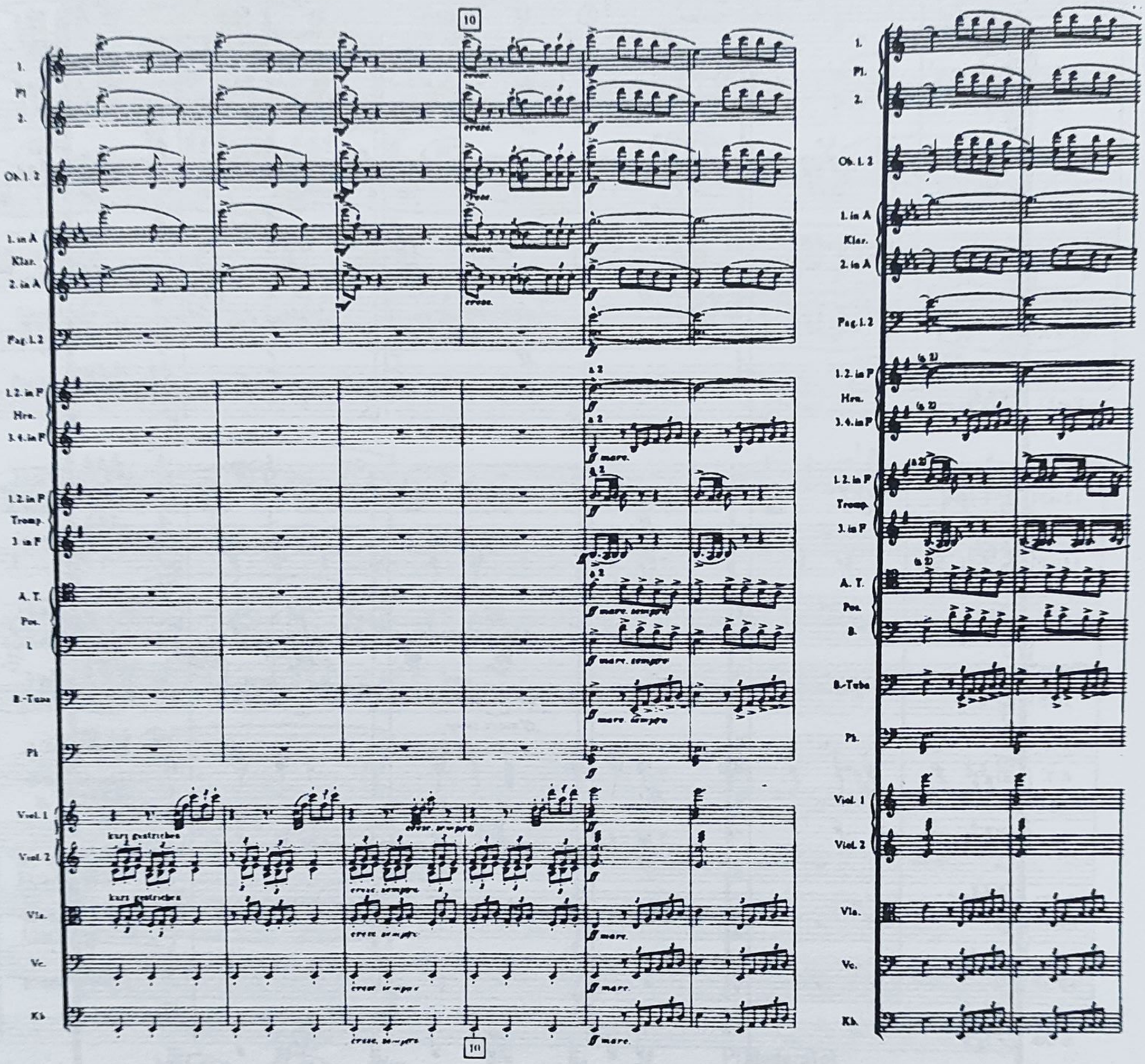
Exemplul 5


250
1.
Fl.
2.
Ob.1.2
1.in B
Klar.
2.in B
(a 2)
Fag.1.2
1.2.in F
Hrn.
3.4.in F
(a 2)
1.2.in F
Tromp.
3.in F
a 2
A.T.
Pos.
B.
B.-Tuba
Pk.
Viol.1
Viol.2
Vla.
Vc.
Kb.
260

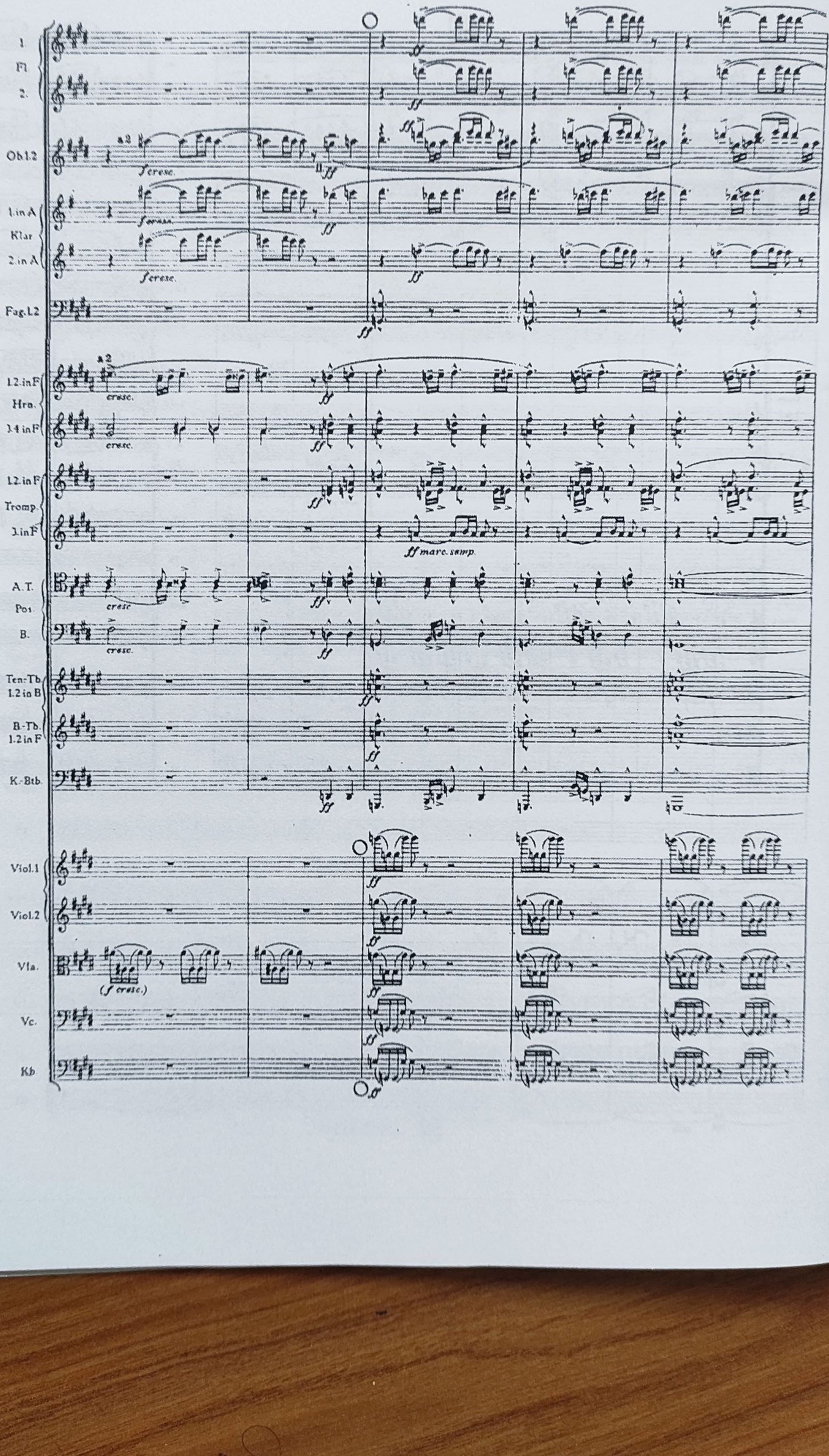
Exemplul 6

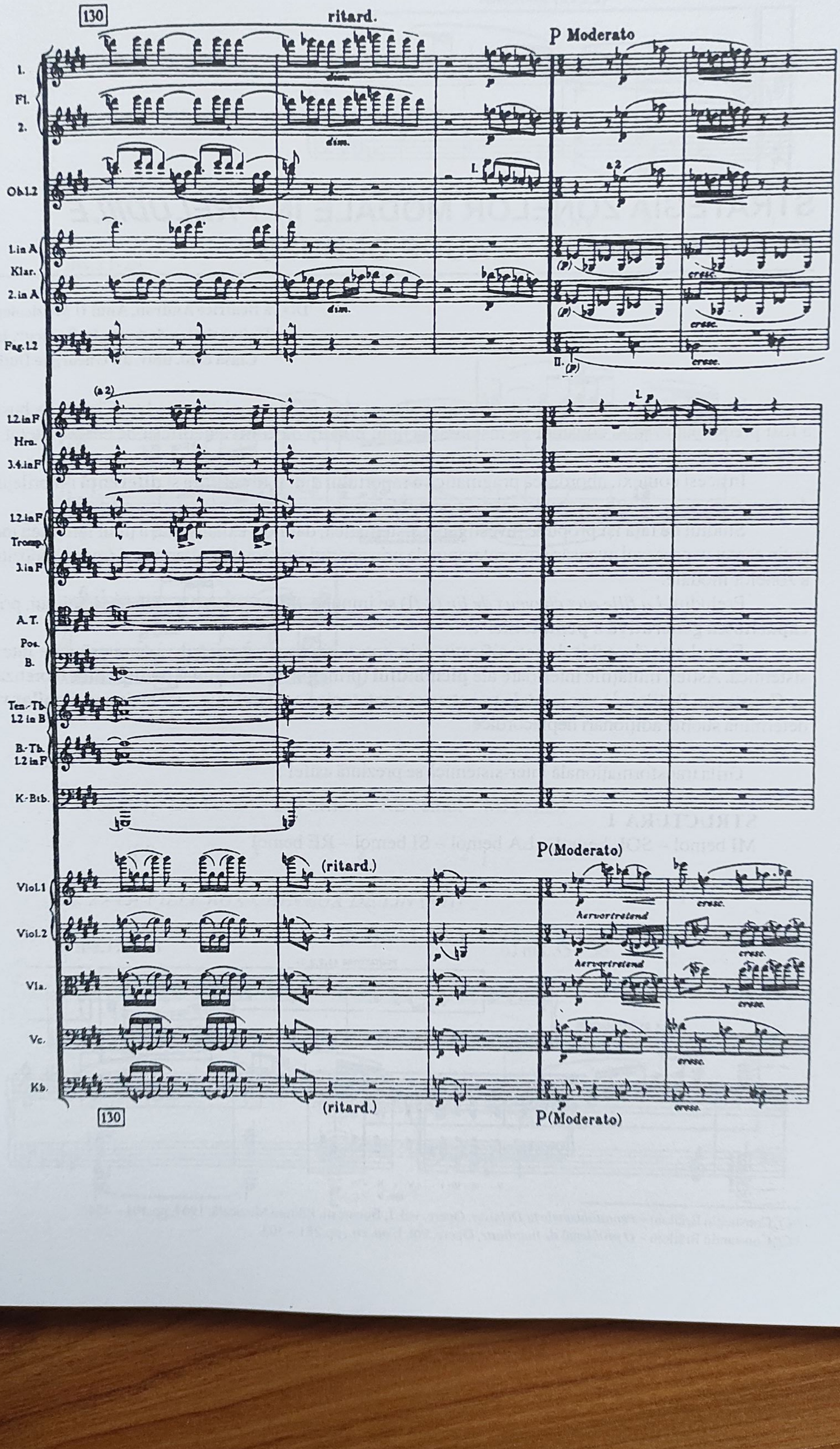

Langsamer
220
1. Fl. 2.3.
1. Ob. 2.3.
1. in B Klar. 2.3. in B
1. Fag 2.3.
Langsamer
1.2. in F
3.4. in F Hrn.
5.6. in F
7.8. in B
1. in F Tromp.
2.3. in F
A.T. Pos. B.
K.-Btb.
Pk.
Langsamer
Viol. 1
Viol. 2
Vla.
Vc.
Kb.
Langsamer
220

Exemplul 7


10
1.
Fl.
2.
Ob. I. 2
1. in A
Klar.
2. in A
Fag. I. 2
1. 2. in F
Hrn.
3. 4. in F
1. 2. in F
Tromp.
3. in F
A. T.
Pos.
B.
B.-Tuba
Pk.
Viol. 1
Viol. 2
Vla.
Vc.
Kb.
kurz gestrichen
kurz gestrichen
10

Exemplul 8


1.
Fl.
2.
Ob.1.2
a2
ferese.
1.in A
Klar
2.in A
Fag.1.2
1.2.in F
Hrn.
3.4 in F
cresc.
1.2.in F
Tromp.
3.in F
ff marc. semp.
A.T.
Pos.
B.
cresc
Ten-Tb
1.2 in B
B.-Tb.
1.2 in F
K.-Btb.
Viol.1
Viol.2
Vla.
(f cresc.)
Vc.
Kb


130
ritard.
P Moderato
1.
Fl.
2.
dim.
Ob.1.2
1.
a2
1.in A
Klar.
2.in A
(p)
cresc.
Fag.1.2
II.
(a2)
1.2.in F
Hrn.
3.4.in F
Tromp.
3.in F
A.T.
Pos.
B.
Ten.-Tb.
1.2 in B
B.-Tb.
1.2 in F
K.-Btb.
P(Moderato)
(ritard.)
Viol.1
Viol.2
Vla.
Vc.
Kb.
Aerwortreland
130

STRATEGIA ZONELOR MODALE ÎN *PRELUDIILE PENTRU PIAN* DE CLAUDE DEBUSSY

Diana Beatrice Andron, Anul II Muzicologie
Universitatea de Arte „G. Enescu", Iași
Clasa conf. univ. dr. Gheorghe Duțică

Paradoxal și non-conformist, promotor al unei viziuni componistice inedite, Claude Debussy a fost preocupat în mod constant de instaurarea unui nou tip de **contrast**, diferit de cel consacrat în arealul fenomenologic evolutiv, clasico-romantic.

În acest context, abordarea pragmatică a raportului dintre **identitate** și **diferență** i-a prilejuit descoperirea unor soluții originale, intens personalizate.

Studiul de față își propune investigarea sistematică, dar non-exhaustivă, a unui fenomen mai puțin cercetat: procesul avansării macrotemporale prin aportul strategiei de alternare și (quasi-)opoziție a zonelor modale.

Preludiul *La fille aux cheveux de lin* (8 /I) se impune, din perspectiva globală a ciclului, prin **capacitatea generativă a pentatoniei**[1] **.**

Faptul este deosebit de semnificativ prin oportunitatea strategică de metamorfozare inter-sistemică. Astfel, mutațiile interioare ale **picnonului** (principiu al **metabolei pentatonice** teoretizat de Constantin Brăiloiu[2]) vor modela trei straturi pentatonice anhemitonice, iar acțiunea **pienilor** va determina subtile adiționări heptacordice.

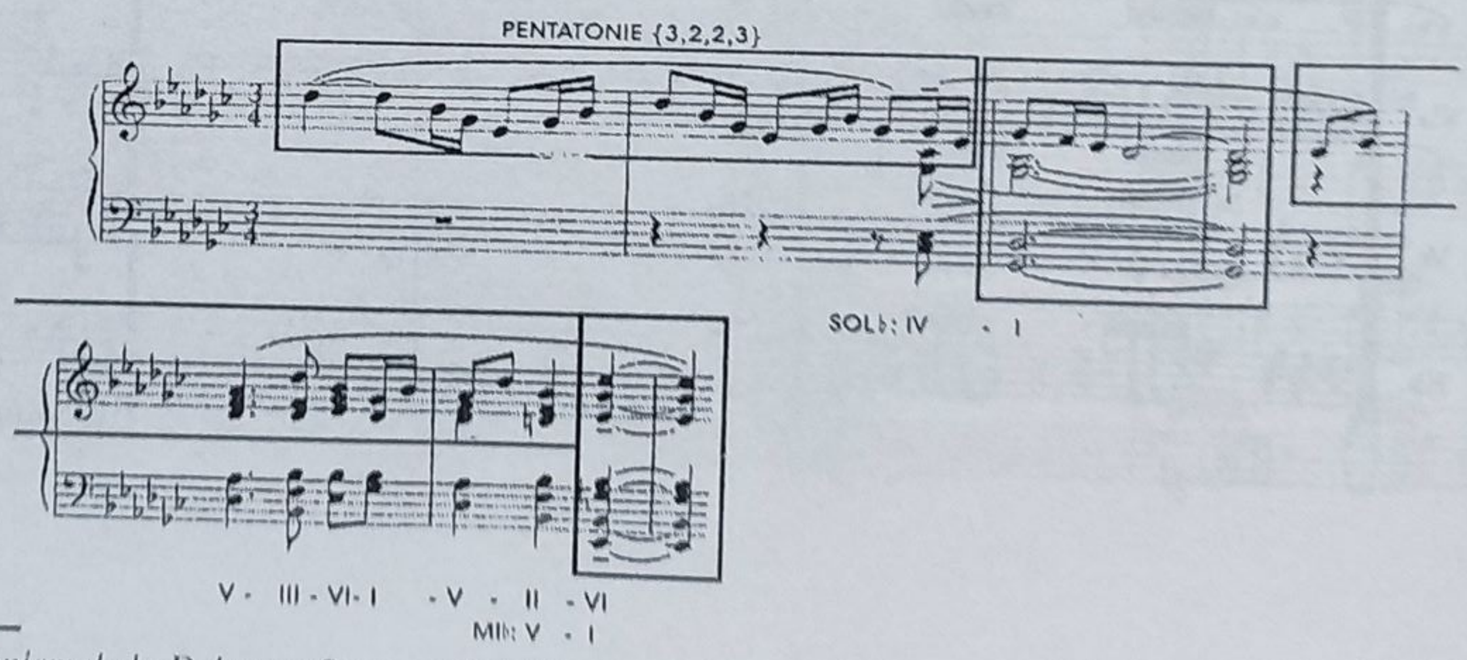
Grila transformațională inter-sistemică se prezintă astfel :

STRUCTURA I
MI bemol – SOL bemol – LA bemol – SI bemol – RE bemol

{3 2 2 3}

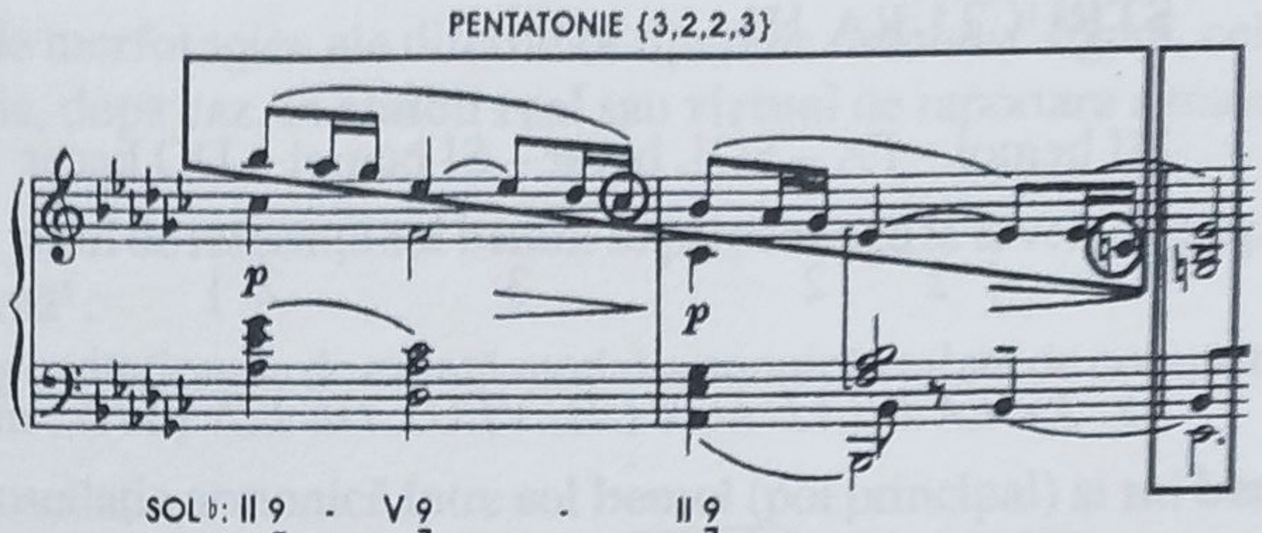
Ex. 1 – *LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN* (8 /I)

a) ms. 1-7



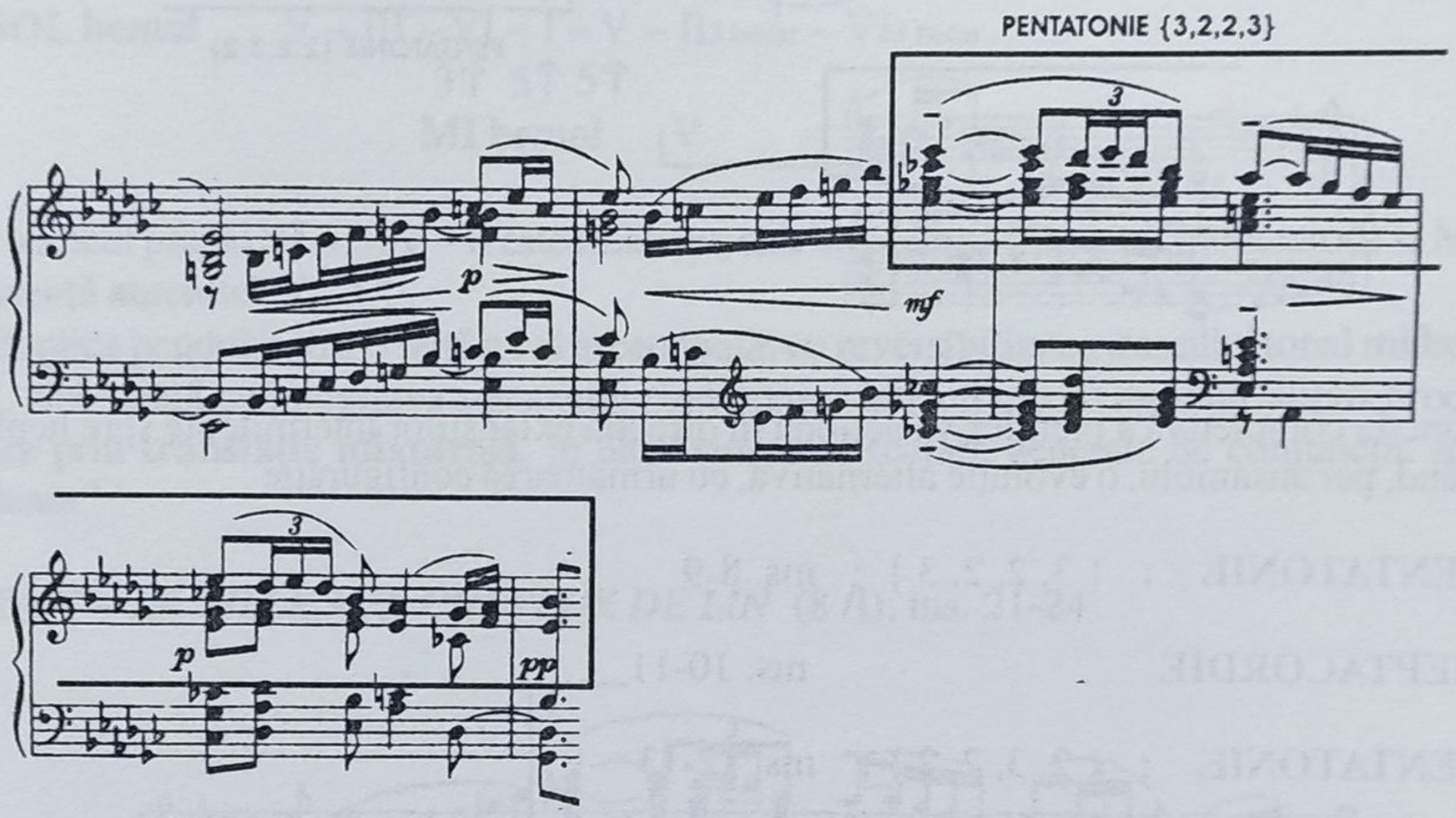
[1] *Cf.* Constantin Brăiloiu – *Pentatonismele la Debussy*, Opere, vol. I, București, Editura Muzicală, 1967, pp.401 – 454.
[2] *Cf.* Constantin Brăiloiu – *O problemă de tonalitate*, Opere, vol. I, *op. cit.*, pp.281 – 303.

b) ms. 17-19



(CADENȚĂ AUTENTICĂ)

c) ms.21-24



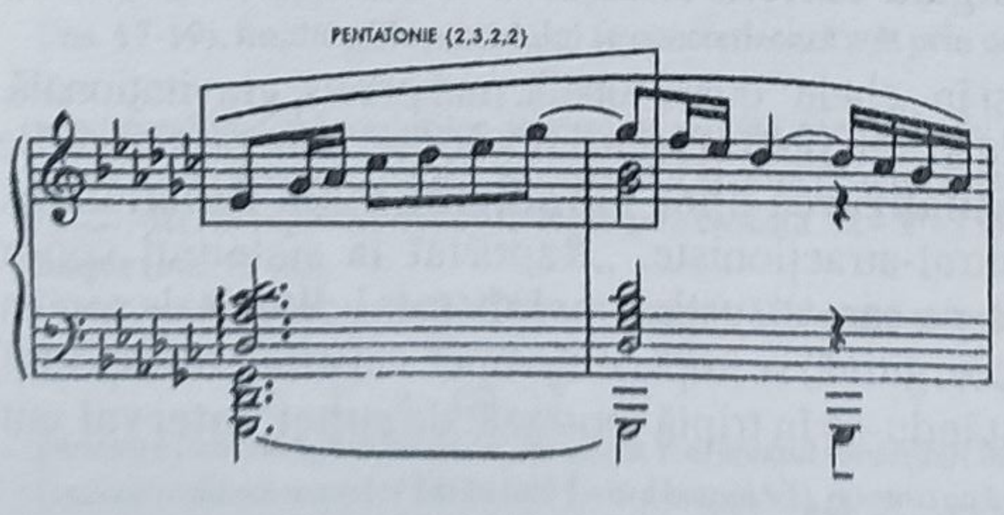
STRUCTURA II

SOL bemol – LA bemol – DO bemol – RE bemol – MI bemol

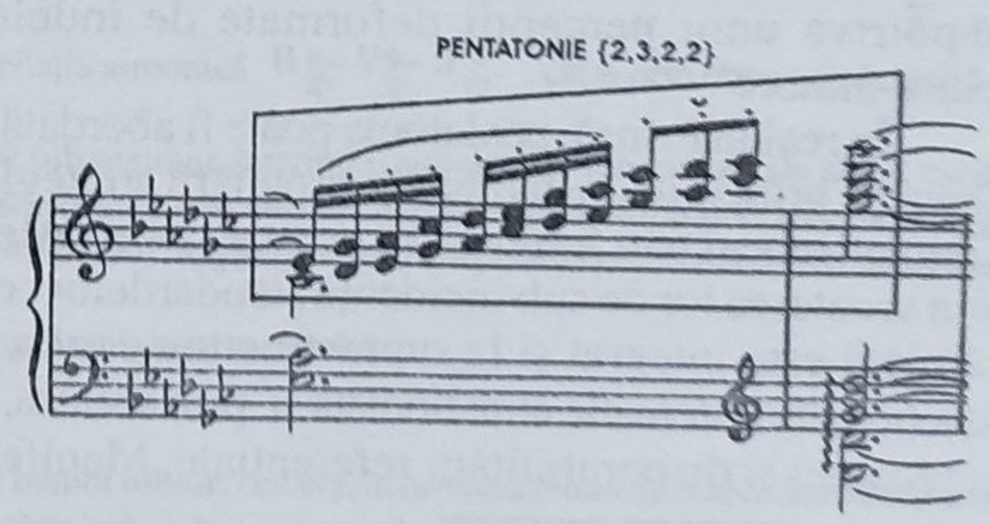
{ 2 3 2 2 }

Ex. 2 - *LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN* (8 /I)

a) ms.12 - 13



b) ms.35 - 36

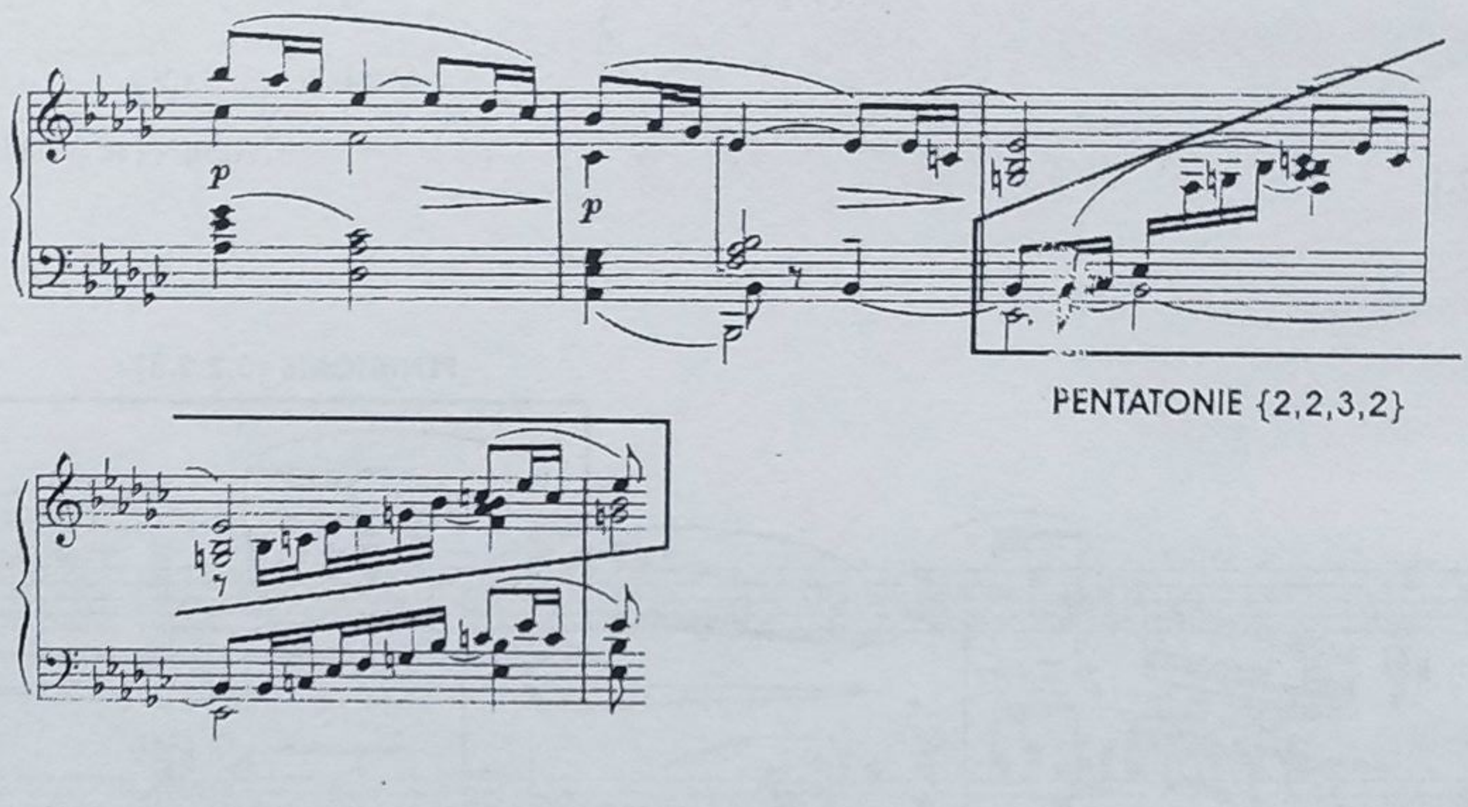


STRUCTURA III

MI bemol – FA – SOL becar – SI bemol – DO becar

{ 2 2 3 2 }

Ex. 3 – *LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN* (8 /I) ; ms. 19-21



Funcția completivă a pienilor va acționa în direcția extensiilor intermitente spre heptacordie, structurând, per ansamblu, o evoluție alternativă, cu următoarea configurație :

PENTATONIE : { 3, 2, 2, 3 } ; ms. 8-9

HEPTACORDIE ms. 10-11

PENTATONIE : { 2, 3, 2, 2 } ; ms. 12-13

HEPTACORDIE ms. 13-16

PENTATONIE : { 2, 2, 3, 2 } ; ms. 17-20

Trebuie subliniat însă faptul că **extensia heptacordică**, datorită caracterului oscilant al pienilor, nu se impune ca micro-zonă autonomă, respectiva suprafață modală, dincolo de incidența temporală redusă, rămânând în sfera generativă a pentatoniei.

Deși nu constituie principalul mobil al investigației prezente, soluțiile armonice de tratare a pentatoniei pe care le adoptă Claude Debussy se detașează ca **viziune autentică de abordare a modalului**.

Datorită **echiprobabilității** de fixare a centrului de referință pe oricare dintre cele cinci trepte componente, pentatonia se deschide virtual unei multitudini de opțiuni armonice. Insistând asupra „indeciziei funcționale" a pentatoniei, Constantin Brăiloiu adopta un radicalism îndreptat primordial împotriva unor percepții deformate de îndelungata carieră istorică a tonalității funcționale major-minore[3] .

În realitate, însă, pentatonia poate fi abordată și în „cheie" cvasi-tonală, mai precis, gravitațională. Dovadă, principiul instaurării și protejării strategice a unui **pol referențial** – consecvent promovat de Claude Debussy în întreaga sa creație și **recontextualizarea unor paradigme tonal-funcționale**, prin scoaterea lor de sub incidența standardelor central-atracționiste. „Raportat la sistemul sonor căruia îi este integrat și la suprastructura concretă pe care o susține, **polul** (**total diferit** de tonica funcțională, sistematic atracționistă și, prin aceasta, coergitivă) se impune ca **reper variabil** sub aspectul pregnanței și disponibilității referențiale. Manifestându-se în triplă ipostază: de **sunet**, **interval** sau

[3] Constantin Brăiloiu – *O problemă de tonalitate*, Opere, vol. I, *op. cit.*, pp.286 – 287.

acord (avem în vedere aici şi unităţile morfologice ale diferitelor tipuri de **ostinato**: figură, celulă, motiv), polul de referinţă se constituie, după caz, în **etalon real** sau **virtual** de raportare a materiei sonore", afirmă Gheorghe Duţică[4] .

În preludiul pe care îl analizăm, polul de referinţă **sol bemol** se perpetuează la nivelul întregului ca pedală-bas, continuă sau intermitentă[5] .

Care sunt, pe scurt, conotaţiile gravitaţionale de esenţă modal-armonică etalate de compozitor în acest preludiu ?

În primul rând, o consecventă oscilaţie armonică între **sol bemol** (pol principal) şi **mi bemol** (pol secundar). Această **pendulare strategică** la terţă mică descendentă se edifică pe straturi pentatonice, integrate variabil (dar nu şi aleatoriu) fie dispozitivului modal – prin ponderea plagalului şi a tratamentului mixtural-armonic –, fie celui tonal-funcţional – prin dinamica dominant-autentică.

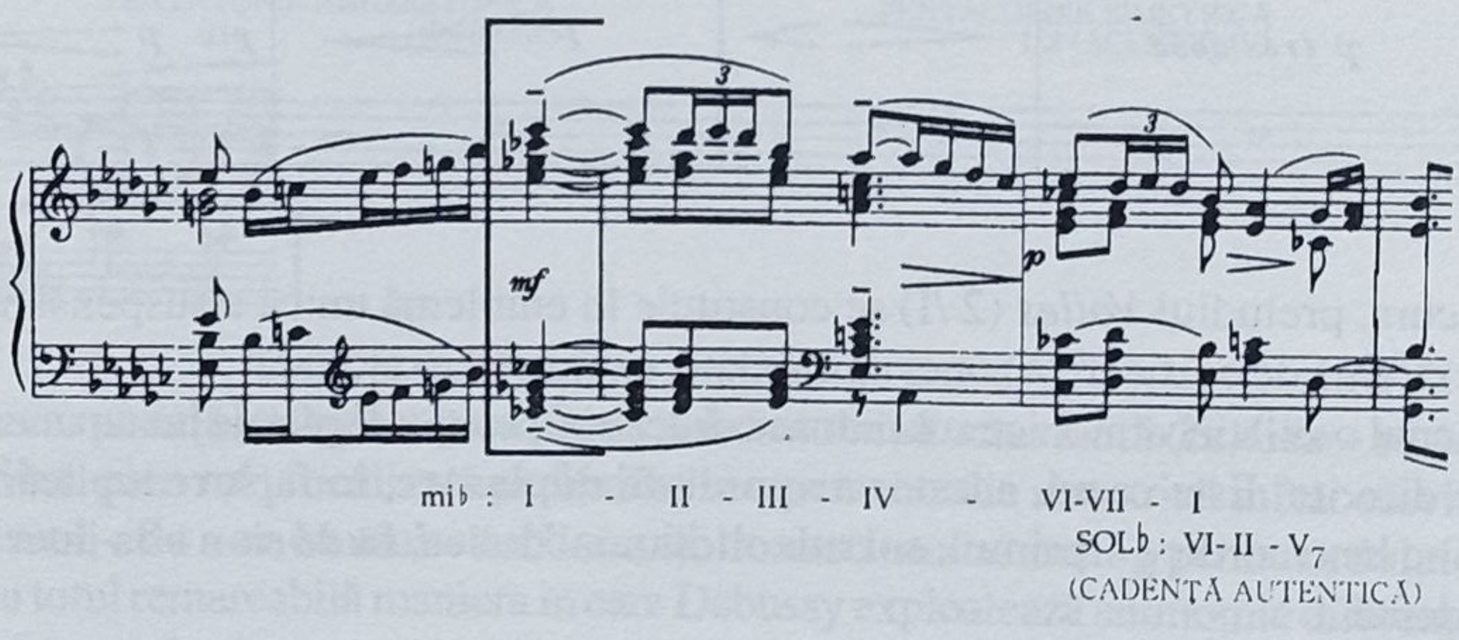
Astfel, circuitul armonic aferent pentatoniei de structura { 3, 2, 2, 3 } (ms. 5-7), dezvoltă catena:

SOL bemol V – III – VI – I – V – II$_{3\ becar}$ – VI$_{3\ becar}$
3↑ 5↑ 5↑
MI bemol ⌊V – I⌋

în care nucleul plagal VI – I – V – II este finalizat, sub incidenţa inflexiunii modulatorii la **MI bemol**, prin cadenţă autentică V – I[6] .

Replica pendulatorie la terţă mică ascendentă, cu reversibilitatea traseului tonal **mi bemol – sol bemol**, vine odată cu integrarea substanţei pentatonice într-un mediu armonic supus procesului de avansare prin **translaţie mixturală**, în baza simetriei scalare generate de conjuncţia secundelor ascendente[7] .

Ex. 4 – *LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN* (8 /I); ms. 21-24



---

[4] *Cf.* Gheorghe Duţică - *Fenomenul polimodal în viziunea lui Olivier Messiaen*, manuscris.

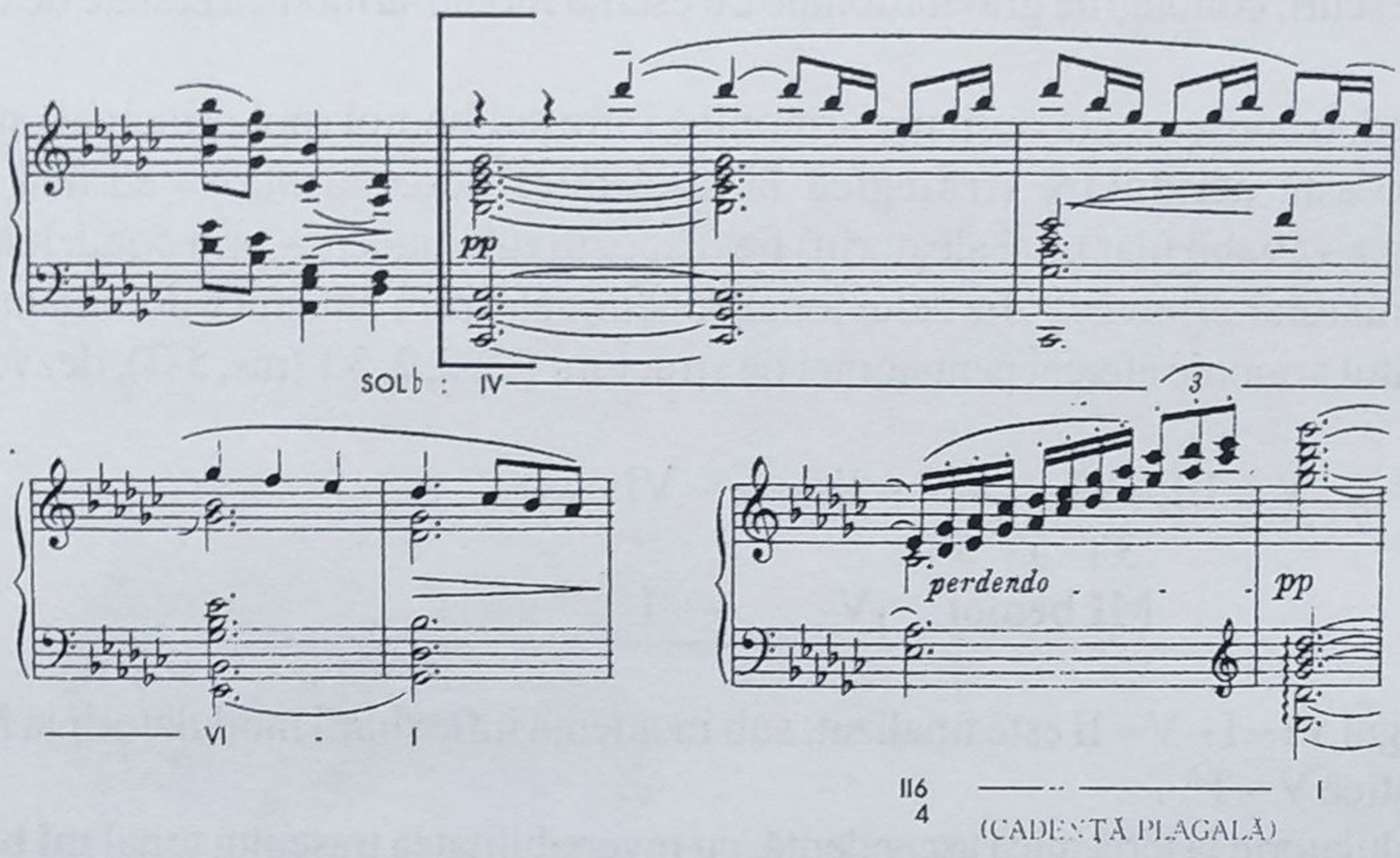
[5] Nu trebuie să inducă în eroare armura tonalităţii **Sol bemol** major. Metamorfoza structurilor pentatonice prezentată anterior convinge asupra identităţii ei modale. Mai mult, prezenţa lui **fa bemol** în concretul sonor sugerează disponibilitatea de exprimare integrală a structurii prin aportul armurii convenţionale.

[6] Acelaşi mediu modal-pentatonic va beneficia de o tratare mai laconică, dar aşezată pe principii cadenţial-finale similare: IV$\frac{9}{7}$ – V$_7$ – I ⇒ (ms. 17-19). Implicaţiile modalului se concretizează atât prin oscilaţia armonică II$\frac{9}{7}$ – V$\frac{9}{7}$ – II$\frac{9}{7}$, cât şi prin tratarea mixturală prin aport parafonic al acordurilor de septimă şi nonă, scoase astfel de sub regimul determinismului tonal-funcţional. De altfel, oscilaţia armonică – parte integrantă a fenomenului general de duplicare structurală – se manifestă în acest preludiu şi prin balansul treptelor I$_{2bemol}$ – II$_2$ (cu septima în bas), finalizat prin cadenţa VI – V – I în **Sol bemol major** (ms. 8-9) sau pe armonie ţinută: I – II$_7$ în **Mi bemol major** (ms. 19-20).

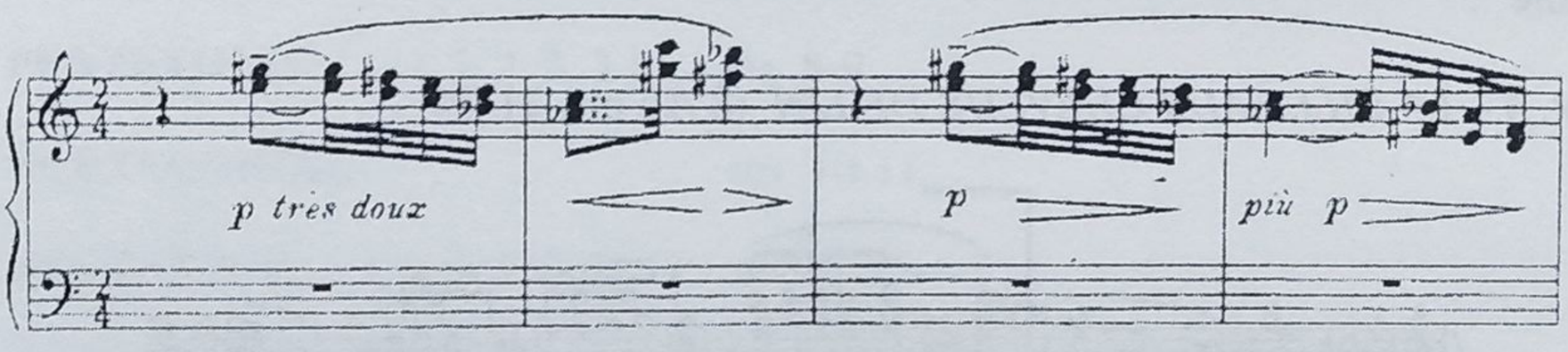
[7] După inversiunea modală **Mi bemol major – Mi bemol minor**, grila mixtural-armonică:
(**mi bemol**) I – II – III – IV/VI – VII – VIII
2 1 2 (3) 2 2
parcurge (cu o singură eliziune, treapta a V-a) spaţiul tonalităţii **Mi bemol minor**, cedând, în favoarea retranziţiei spre **Sol bemol major** (vezi echivalenţa treptelor **Mi bemol I – Sol bemol VI**), printr-o cadenţă ce include în ponderea relaţiilor autentice şi funcţia contradominantei: **Sol bemol major** VI – II$_{3becar}$ – V$_7$ – I.

Așezarea întregii secțiuni finale a preludiului pe structuri armonice-pivot aflate în **relații plagale** de tipul IV – VI, VI – I, II – I, paralel cu reliefarea liniară a stratului pentatonic, dovedește voința de emancipare a modalului într-un spațiu sonor ancorat strategic în domeniul referinței gravitaționale.

Ex.5 – *LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN* (8 /I); ms. 28-39



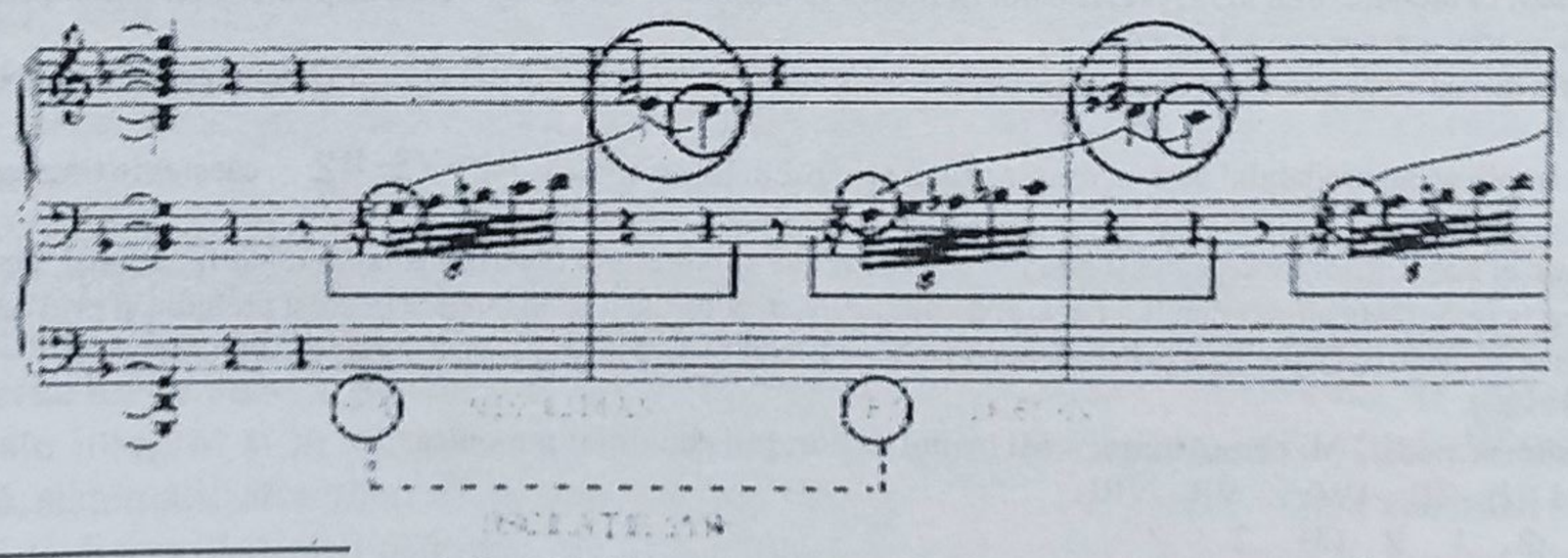
Ex. 6 – *VOILES* (2 /I); ms. 1-6



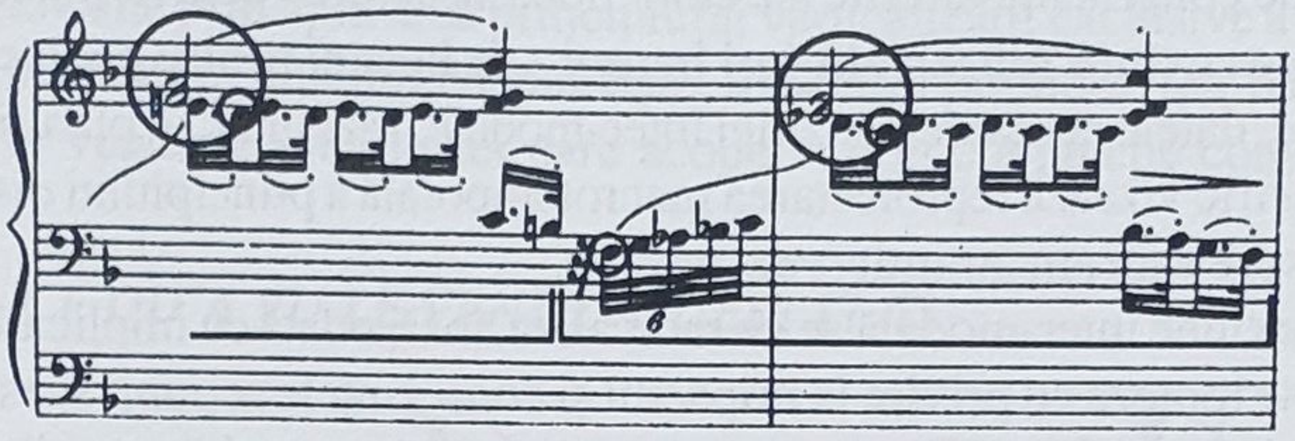
Prin recurs, preludiul *Voiles* (2 /I) se constituie în emblemă unică a suspensiei gravitaționale prin soluția extremă de edificare a zonei unimodale, exclusiv hexatonală[8].

Fenomenul oscilației armonice subordonează deseori procese legate de juxtapunerea unor microzone modale diferite. Este cazul, acestor **armonii de deplasare**, în fapt, reduplicări secvențiale a două tronsoane hexacordice – primul, **sol mixolidian**, al doilea, **fa dorian** – la interval de secundă mare descendentă.

Ex. 7 – *HOMMAGE À S. PICKWICK ESQ.P.P.M.P.C.* (9 /II); ms. 26-30



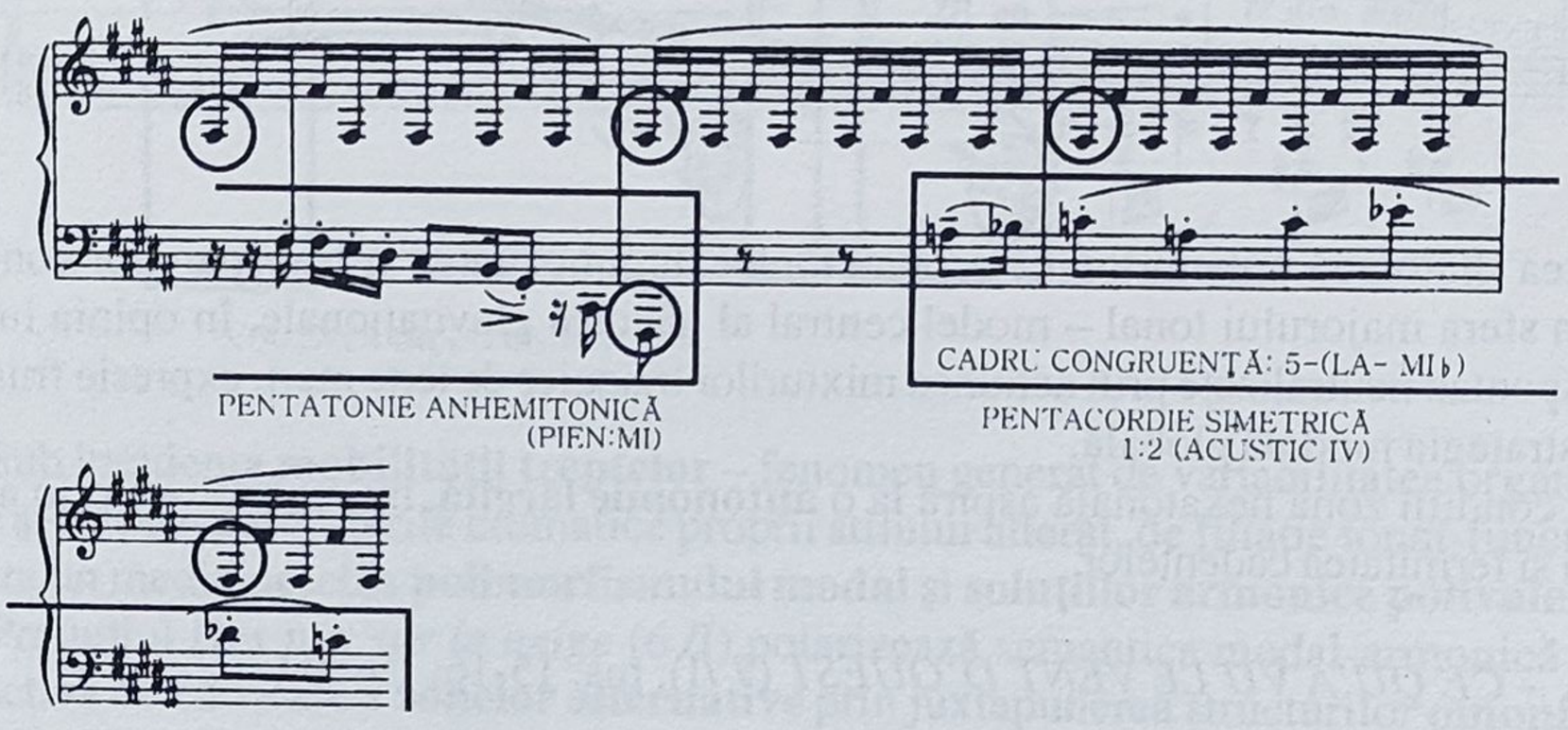
[8] Inserția efemeră a unui moment pentatonic (ms. 42-47) nu afectează cu nimic atmosfera generală, gestul fiind comparabil cu retorica deviației prin „cadență întreruptă".



Finalizarea cadenţial-armonică a fiecărei expuneri scalare favorizează oscilaţia paralelă a acordurilor de pe treapta a V-a, trisonurile **re – fa – la** şi **do – mi bemol – sol** asigurând, complementar, integralitatea structurii heptacordice prin aportul treptei a VII-a: **fa** în **mixolidian** şi **mi bemol** în **dorian**.

Explorând în continuare stadiul microstructural, vom releva conjuncţia eterogenă a două formaţiuni modale pre-heptacordice care evoluează sub incidenţa polului de referinţă **fa diez**.

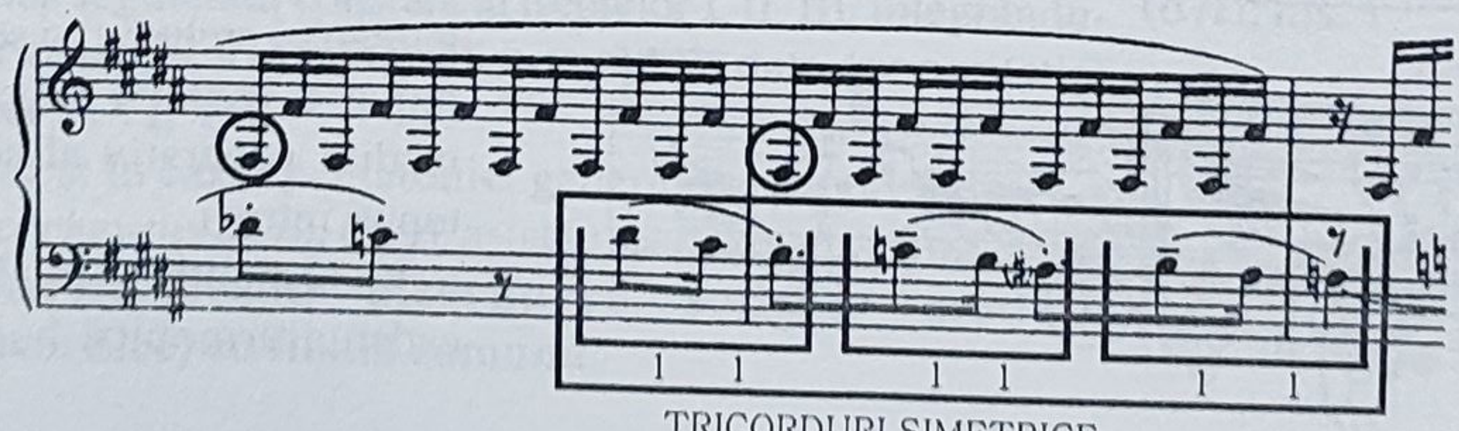
Ex. 8 - *LES COLLINES D'ANACAPRI (5 /I);*
ms. 23-26



Alternarea modală include o pentatonie anhemitonică octaviantă (**fa diez – re – do diez – si – sol diez – fa diez**, pien **mi**) focalizată pe **fa diez** si o pentacordie simetrică infraoctaviantă de raport 1:2 (**la – si bemol – do – re bemol – mi bemol**), tronson modal analog pentacordului acustic IV.

Este cu totul remarcabilă maniera în care Debussy exploatează antinomic diferenţele structurale dintre cele două formaţiuni, extrapolând oportunitatea hemitonică a modului simetric printr-o secvenţare tricordică triplu-conjunctă, în spaţiul tensionat al cvartei micşorate **re bemol – la becar**.

Ex. 9 – *LES COLLINES D'ANACAPRI* (5 /I); ms. 26-28



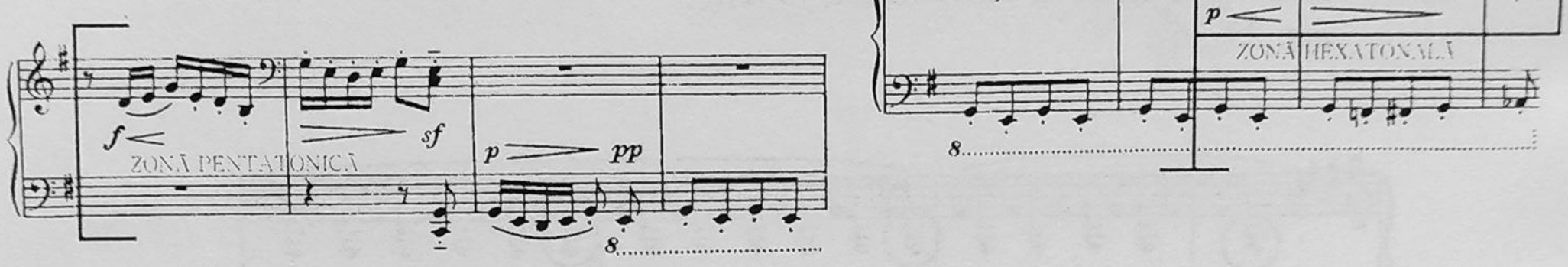
De altfel, spațiile de congruență diferite ale celor două structuri – **octava perfectă** (**fa diez – Fa diez1**) pentru pentatonie și **cvinta micșorată** (**mi bemol – la becar**) pentru pentacordia simetrică – furnizează, prin ele însele, datele necesare opoziției inter-modale. Mai mult, în plan sintactic, infiltrația episodică a modului simetric vizează reproiectarea macrotemporală a principiului discontinuității prin „cadență întreruptă" despre care am amintit (vezi nota 8).

Acest tip de conexiune inter-modală se va radicaliza, însă, odată cu implicarea hexatonalului.

S-au emis diverse ipoteze cu privire la impactul și consecințele acțiunii acestui sistem asupra limbajului debussyst: de la considerații estetice cu privire la „poetica vagului sonor" până la detectarea premizelor seriale derivate din **verticalizarea strictă a disponibilului modal**. În realitate, compozitorul a fost fascinat de simetria și imponderabilitatea modului, pe care l-a investit cu valoare de **replică sistematică la adresa gravitaționalului** de orice factură.

În preludiul *Minstrels* (12 /I), mediul general pentatonic deține o mică enclavă hexatonală, efemeridă modală de natură să suspende temporar orice ancoră gravitațională.

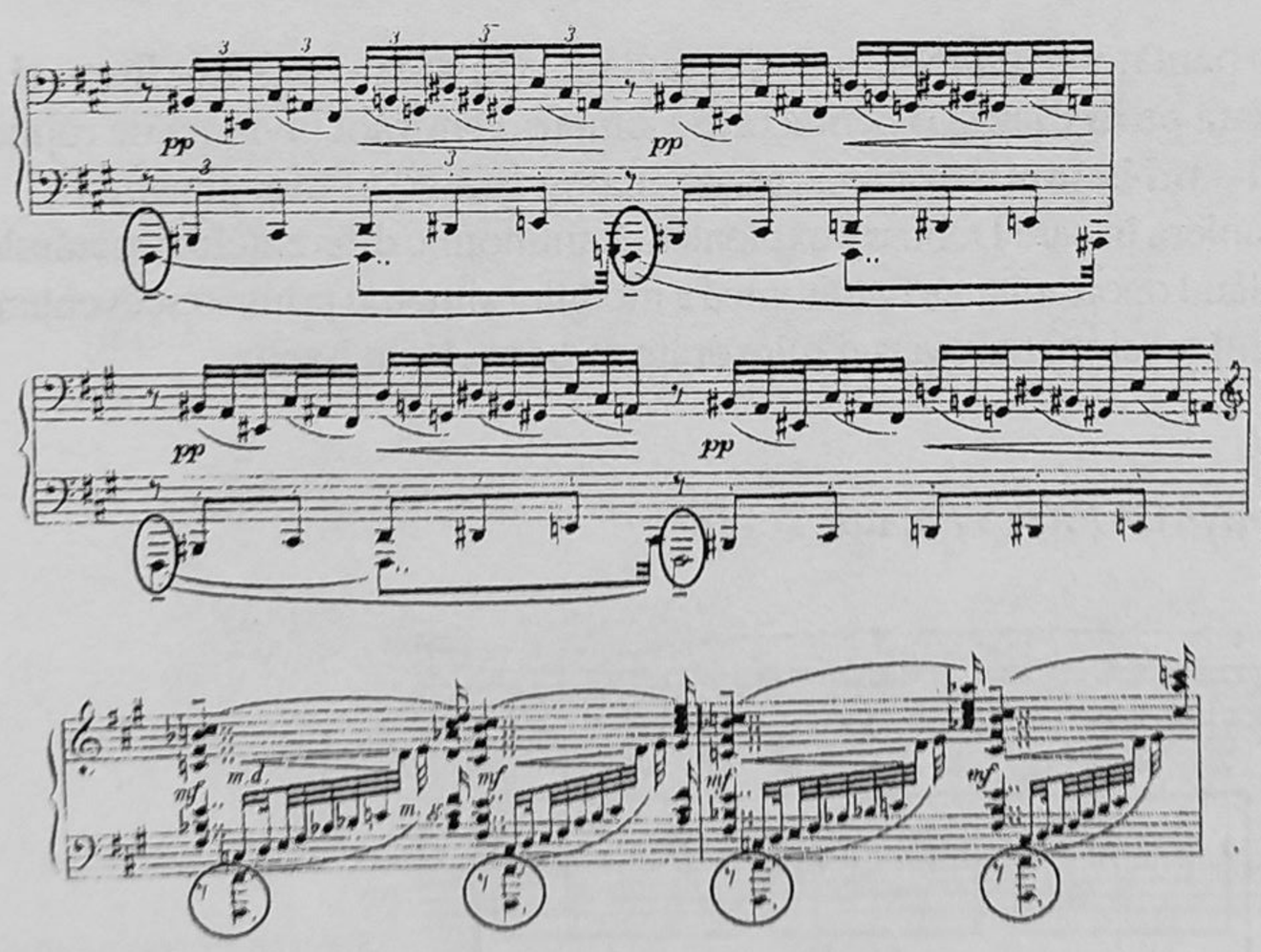
Ex. 10 – *MINSTRELS* (12 /I); ms. 32-44



Puritatea diatonică anhemitonică a pentatoniei, luminozitatea și transparența conexiunilor armonice din sfera majorului tonal – model central al gândirii gravitaționale, în opinia lui Terényi Ede[9] – sunt spontan neutralizate prin acțiunea mixturilor trisonice de terțe mari, expresie frustă a non-aderenței la strategia modală globală.

În alte condiții zona hexatonală aspiră la o **autonomie lărgită**, impunându-se prin anvergura configurației și fermitatea cadențelor.

Ex. 11 – *CE QU'A VU LE VENT D'OUEST* (7 /I); ms. 15-16; 19-20



Succedând unei zone modale structurate în albia tronsonului frigian cromatic de substrat pentatonic
(fa diez – sol becar – la diez – do diez).
1 3 3
masa compactă a hexatonalului păstrează legături privilegiate cu două dintre straturile antecedent formulate: polul-pedală **fa diez** (constantă fundamentală a întregului preludiu) și segmentul tematic incisiv, angrenat în mediul generativ al scării din tonuri întregi.

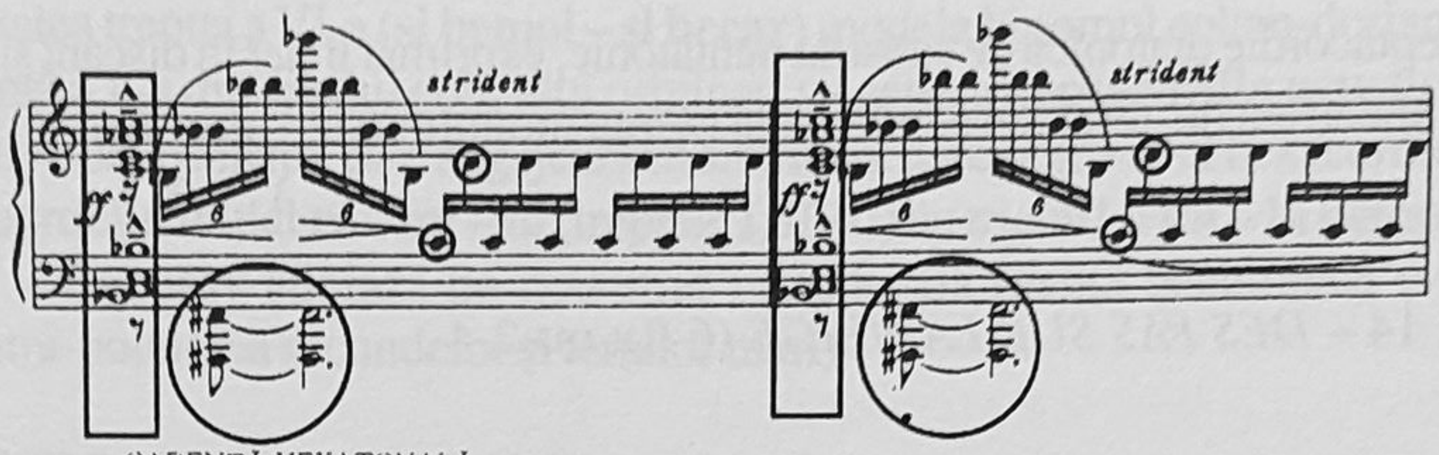
O atenție specială merită cadența armonică hexatonală

[9] *Cf.* Terényi, Ede – *Armonia muzicii moderne (1900-1950)*, Cluj-Napoca, Editura MediaMusica, 2001.

(ms. 23-24), relevantă prin aplicarea principiului verticalizării exclusive a elementelor modului. Mai mult, distribuția complexului modal cunoaște, în același preludiu (ms. 51-52), grupări simetrice de secunde mari în versiune pre-cluster care acoperă, prin conjuncție complementară, integralitatea modului.

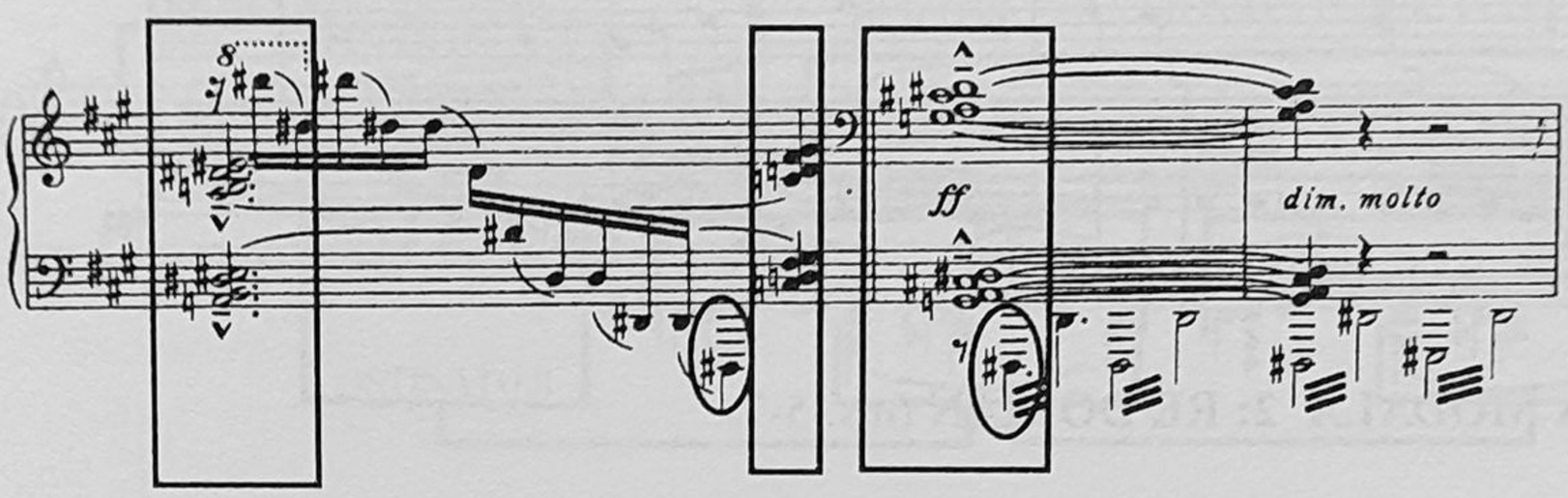
Ex. 12 – *CE QU'A VU LE VENT D'OUEST* (7 /I)

a) ms.23-24



CADENȚĂ HEXATONALĂ

b) ms. 51-52



CADENȚĂ HEXATONALĂ

Sub incidența **mobilității treptelor** – fenomen generat de variabilitatea organică a materiei sonore și nu prin deformările cromatice proprii stilului alterat, de filiație tonal-funcțională – se va dezvolta un mediu deschis **polimorfismului modal** și **soluțiilor armonice polivalente**.

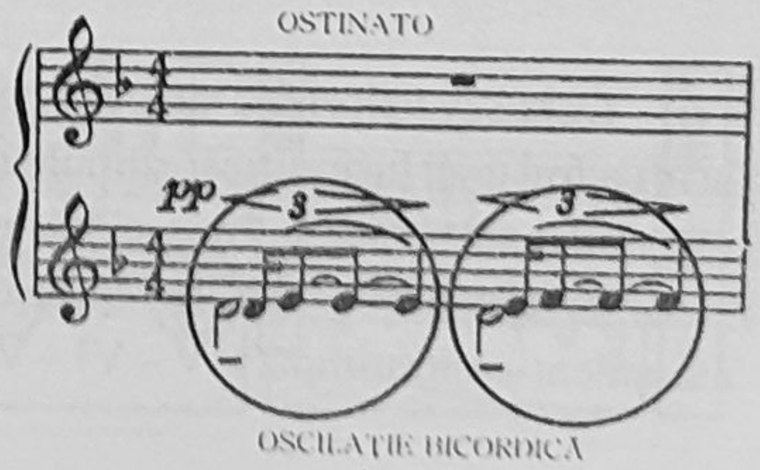
Preludiul *Des pas sur la neige* (6 /I) polarizează semantica modal-armonică a ciclului din perspectiva de edificare a **zonelor alternative** prin juxtapunerea structurilor **omonime**, cu **finală comună**. Sunt prefigurate aici elemente fundamentale cu privire la **conexiunea polivalent-armonică**, generalizată de Béla Bartók în creația sa și argumente pertinente referitoare la capacitatea de **integrare macrosistemică** a structurilor modale de cardinal mic (în mulțimea de referință modulo 12), teoretizată și aplicată de Anatol Vieru în a doua jumătate a secolului XX. De altfel, datorăm compozitorului român lansarea conceptului de **zonă modală**, dezvoltat în *Cartea modurilor*[10] cu referire directă la preludiile *Voiles* (2 /I) și *Brouillards* (1 /II) de Claude Debussy.

Tricordul hemitonic **re – mi – fa**, incipit monodic de bicorduri conjuncte (**re – mi**; **mi – fa**)
2 1
se perpetuează reiterativ, ca strat invariabil, în toate registrele: grav, mediu, acut.

În context general, această microstructură ostinato revendică segmentul constant al treptelor I, II, III, integrându-se unor ansambluri heptacordice variabile datorate oscilației treptelor V, VI, VII.

Ca și în cazul pentatoniei generative din preludiul *La fille aux cheveux de lin* (8 /I), asistăm la o metamorfoză intersistemică, vizând **alternarea zonelor modale (heptacordice) cu finală comună**.

Ex. 13 – *DES PAS SUR LA NEIGE* (6 /I); ms. 1



OSCILAȚIE BICORDICĂ
I – II; II – III

[10] Anatol, Vieru – *Cartea modurilor*, București, Editura Muzicală, 1980, pp. 20-25

JUXTAPUNERE I (BIMODALISM SUCCESIV)

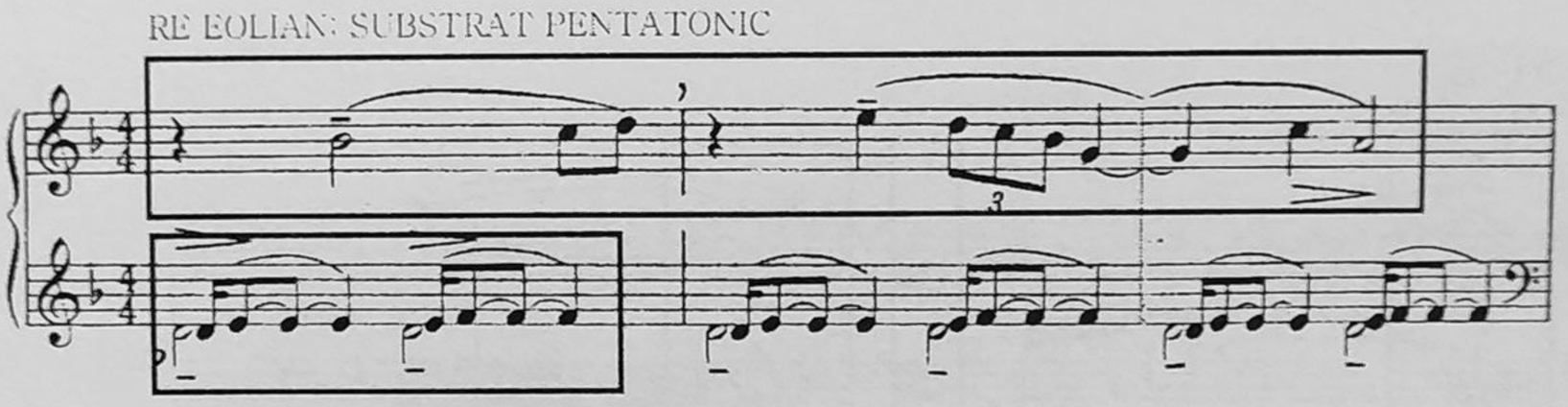
RE EOLIAN – RE DORIAN

ZONA MODALĂ 1: RE EOLIAN (ms. 2-4)

• Heptacordie diatonică de substrat pentatonic, exprimat liniar în discant și confirmat prin cadența melodică specifică de terță descendentă la cvinta modului (**so! – do – la**).

3 3

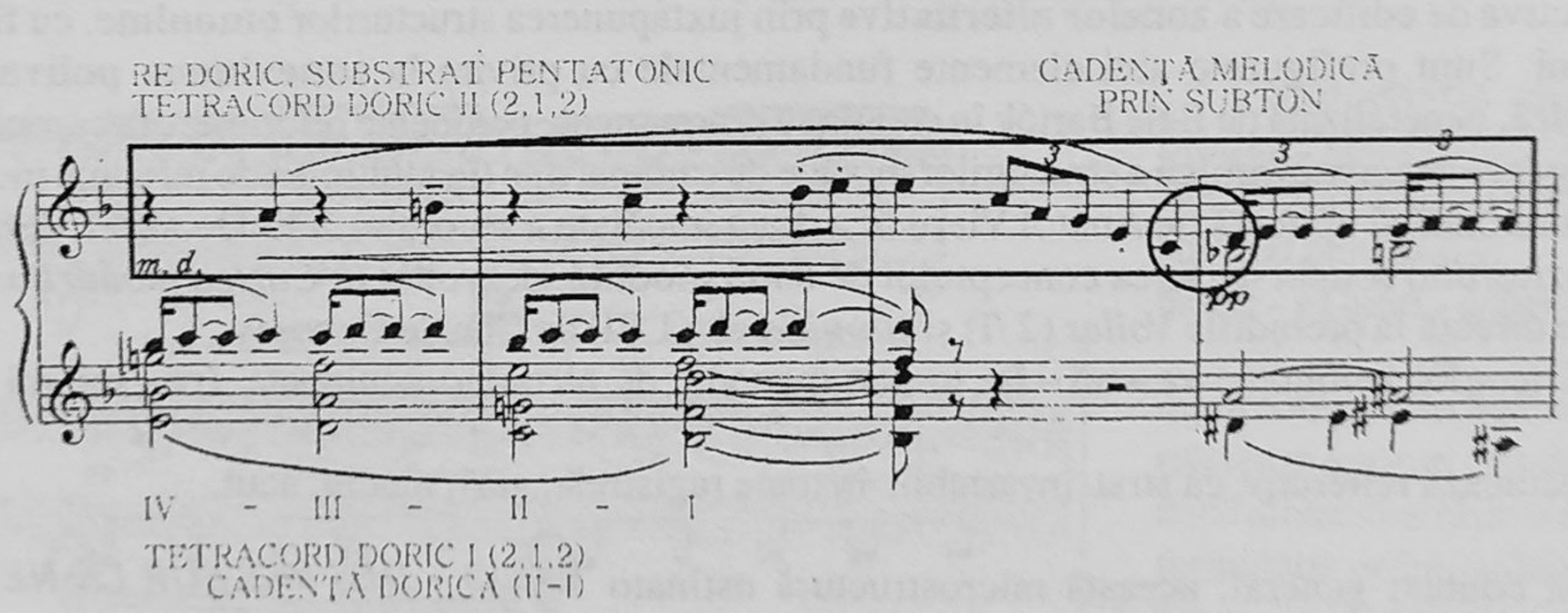
Ex. 14 – *DES PAS SUR LA NEIGE* (6 /I); ms.2-4



ZONA MODALĂ 2: RE DORIAN (ms. 5-7)

• Heptacordie diatonică (treapta a VI-a, **si becar**) de configurație similară, latent pentatonică, expusă liniar în discant și confirmată prin formulă cadențială tipizată, ce include prezența subtonului (**do – la – sol – mi – do – re**).

Ex. 15 – *DES PAS SUR LA NEIGE* (6 /I); ms. 5-8



Debussy valorifică simetria palindromică (2, 1, 2) a celor două tetracorduri dorice, opunându-le în cadrul unei bistratificări simultan-divergente, pe fondul transferării formulei tricordice ostinato în registrul intermediar. În consecință, tetracordului I, cu evoluție recurentă mixtural-armonică, în spațiul cadenței dorice: IV – III – II – I, i se opune tetracordul II, evidențiat în discant prin mișcare melodică ascendent-contratimpată: V – VI – VII – VIII.

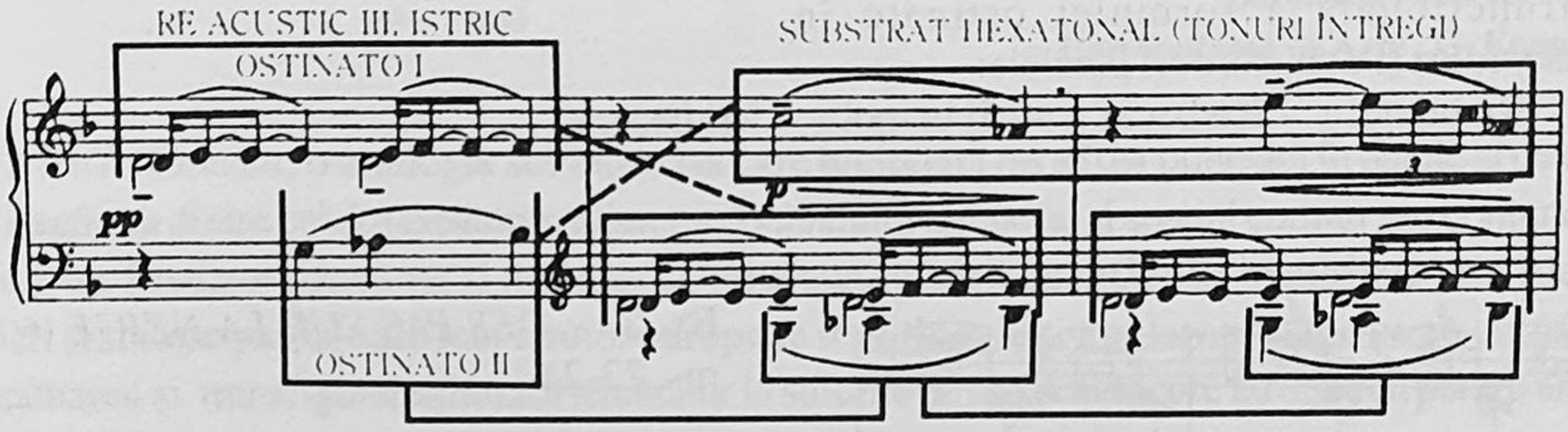
JUXTAPUNERE II (POLIMODALISM SUCCESIV)

RE ISTRIC (ACUSTIC III) – RE EOLIC – RE DORIC

ZONA MODALĂ 1: RE ISTRIC (ACUSTIC III) (ms. 16-18)

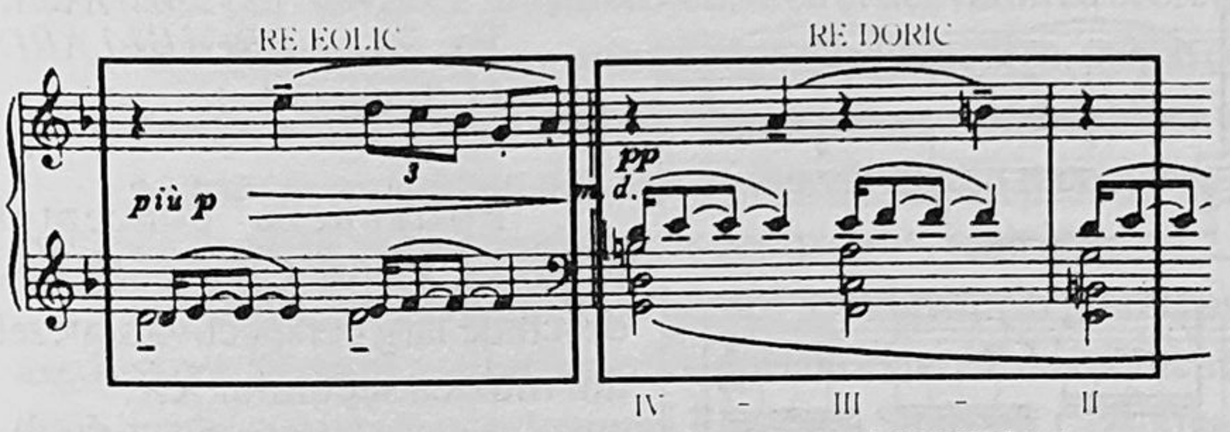
Dacă mobilitatea treptei a VI-a (**si bemol – si becar**) modela binomul eolian-dorian, intervenţia lui **la bemol**, ca treaptă a V-a din spaţiul eolicului originar, va genera **heptacordia acustică de tip III, istric**. Pe fondul unui dublu ostinato, care angajează în simultaneitate segmentul hexacordic al modului – prin conjuncţia tricordului iniţial **re – mi – fa** (treptele I, II,III) cu tricordul **sol – la bemol – si bemol** (treptele IV, V, VI) – Debussy aliniază un nou strat melodic de esenţă hexatonală (vezi absenţa semitonurilor şi contra-ponderea secundelor şi terţelor mari).

Ex. 16 – *DES PAS SUR LA NEIGE* (6 /I); ms.16-18



ZONELE MODALE 2-3 : RE EOLIC – RE DORIC (ms. 19-21)

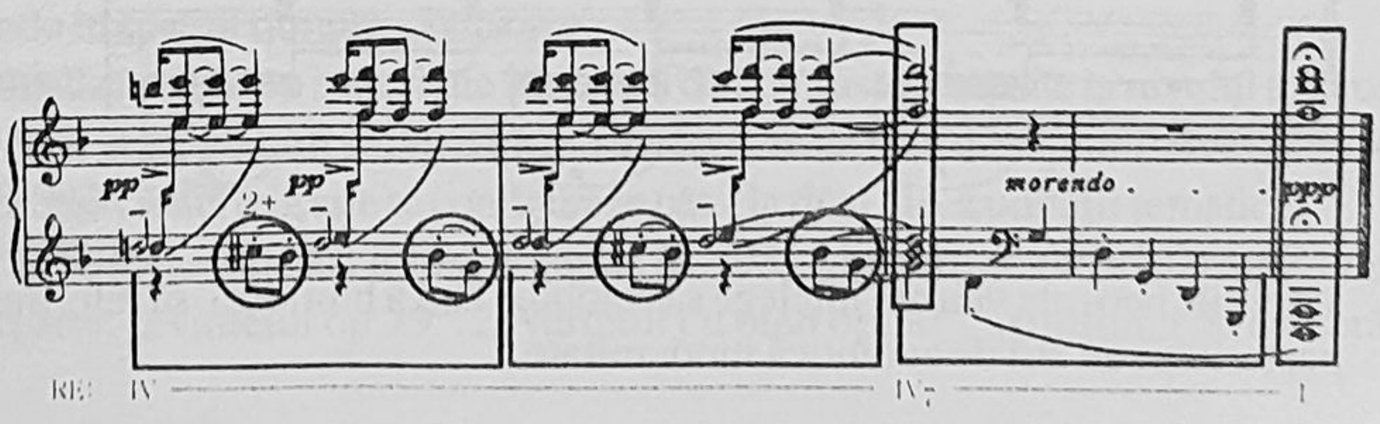
Accentuând mobilitatea şi instabilitatea zonelor modale omonime, Debussy va continua prin juxtapunerea laconică a două segmente din secţiunea expozitivă a preludiului, edificând o nouă relaţie de succesiune între eolian şi dorian, acesta din urmă având cadenţă frigică la treapta a II-a.



Ex. 17– *DES PAS SUR LA NEIGE* (6 /I); ms.19-21

Există şi o **tendinţă de nuanţare cromatică** a modului. Astfel, cadenţa armonică finală, în relaţia plagală IV – I (ms. 34-36) este precedată de un segment polarizat pe structura subdominantei (**sol** minor) care, alături de tricordul ostinato proiectat în registrul acut al pianului, conţine bicordul cromatic de secundă mărită **do diez – si bemol**.

Ex. 18 – *DES PAS SUR LA NEIGE* (6 /I); ms.32-36

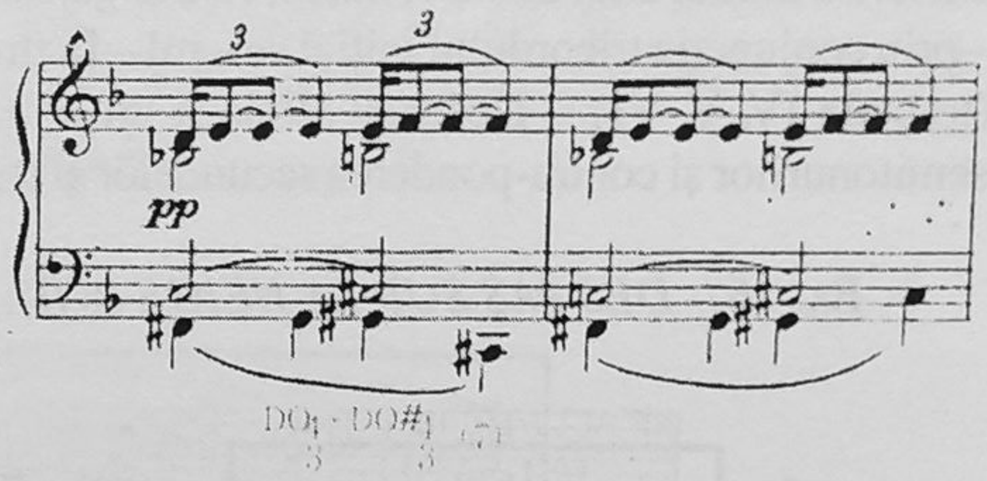


Afirmam anterior că preludiul *Des pas sur la neige* (6 /I) este deplin elocvent asupra promovării conceptului de **armonie polivalentă**. Pe lângă exemplele comentate, argumentele provin din sfera altor două evenimente sonore.

POLIVALENȚĂ ARMONICĂ I

• Integrarea bifuncțională a tricordului **re – mi – fa** în armoniile de deplasare generate prin oscilația cromatică a cvartsextacordurilor majore: **Do** $(\frac{6}{4})$ – **Do** diez $(\frac{6}{4})$

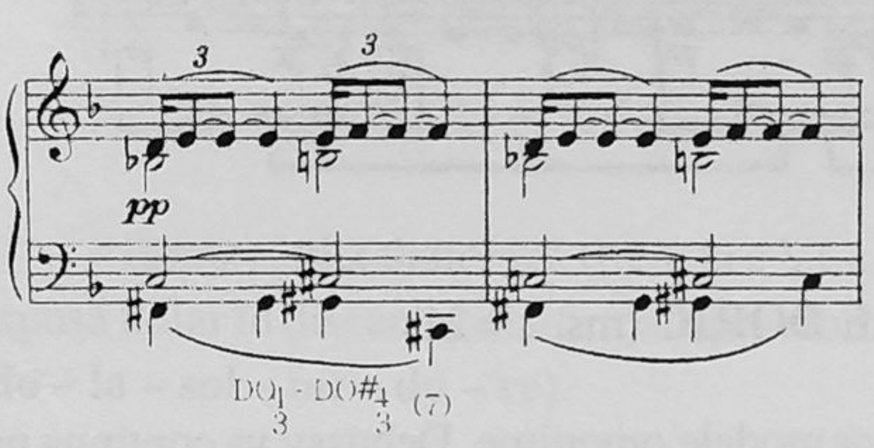
Ex. 19 – *DES PAS SUR LA NEIGE* (6 /I); ms. 8-9



POLIVALENȚĂ ARMONICĂ II

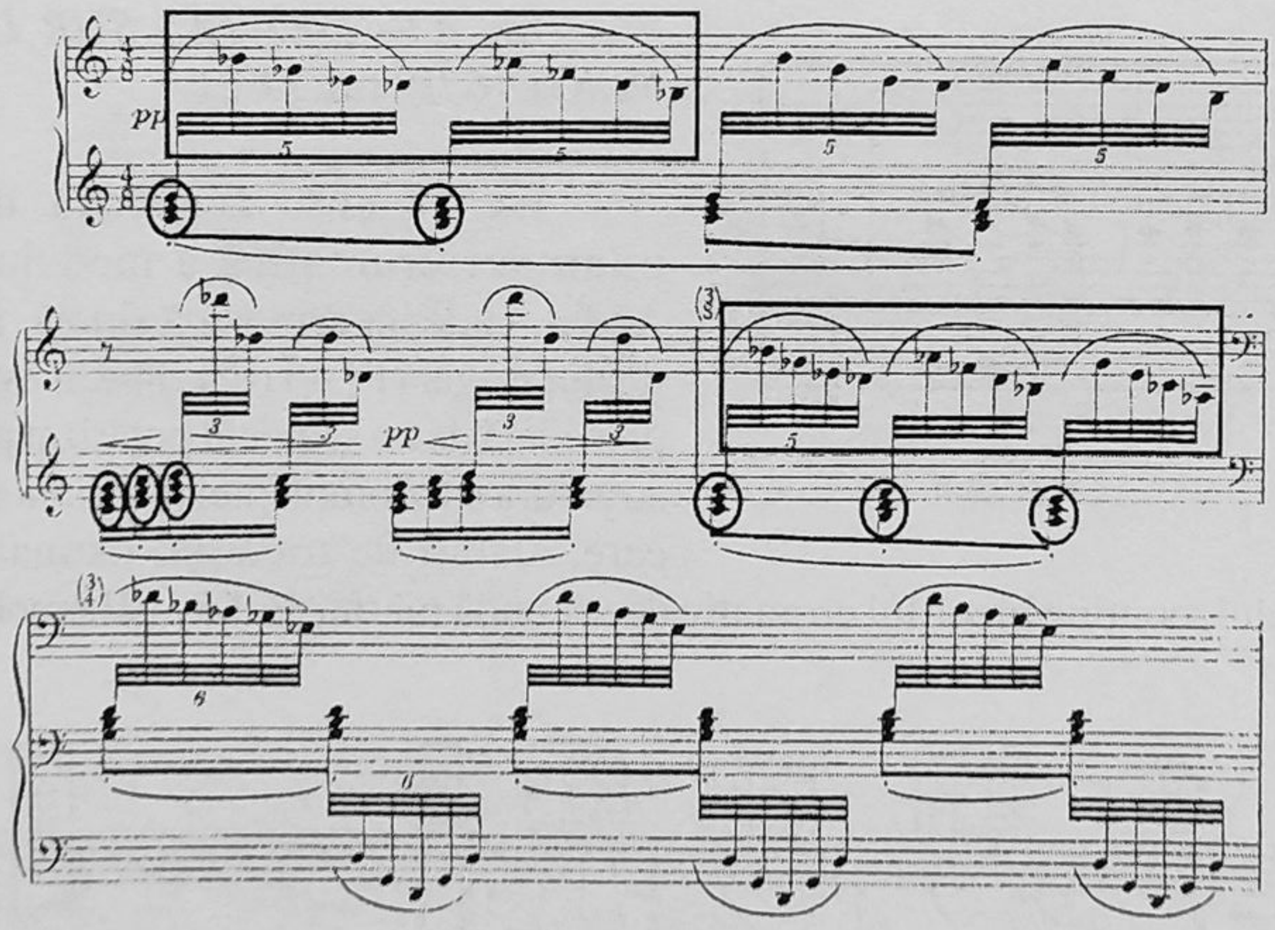
• Lărgirea cadrului mixtural și integrarea polifuncțională a formulei ostinato în septacorduri și nonacorduri paralele:

Re bemol $\frac{9}{7}$ – **Re** becar $\frac{9}{7}$ – **Mi** bemol $\frac{9}{7}$ – **Mi** becar $\frac{9}{7}$.



Ex. 20 – *DES PAS SUR LA NEIGE* (6 /I); ms. 23-24

Nu ne-am propus o incursiune similară în sfera fenomenelor de bi- și poli-modalism simultan. Subiectul, deosebit de complex necesită o abordare separată. Să semnalăm totuși un caz de bimodalism, în relația pentatonic-heptacordic, fenomen tipic de **acoperire complementară a totalului cromatic**.



Ex. 21 – *BROUILLARDS* (1 /II); ms. 1-4

Poligeneza conceptului armonic al lui Claude Debussy deschide larg perspectiva sintezelor din muzica secolului XX.

Spre deosebire de unii contemporani ai săi, compozitorul evită negarea sistematică, preferând redefinirea relației sale cu tradiția prin prisma preluărilor selective.

„Preludiile pentru pian" reprezintă unul dintre gesturile exemplare ale compozitorului care, delimitându-se de nostalgiile retro- sau de ambițiile neo- ale vremii, înțelege să combine fără a hibridiza, să reformeze fără a deforma, încredințând posterității un stil de autentică modernitate.

ASPECTE COMPARATIVE LA NIVELUL DRAMATURGIEI SONORE ÎNTRE CVARTETUL NR. 5 DE BÉLA BARTÓK ȘI CVARTETUL OP. 22 NR. 2 DE GEORGE ENESCU

Loredana Nicolae, Masterat,
Universitatea de Arte „G. Enescu", Iași

Bartók-Enescu, o analogie subînțeleasă care niciodată nu a fost punctată în datele ei de detaliu.

Legătura dintre cei doi creatori s-a datorat contextului temporal și spațial comun sau conjuncturilor în care și-au finalizat opusurile și mai ales datorită configurării stilurilor de maturitate prin succesive asimilări și sinteze parțiale ale manierelor europene tradiționale și moderne, etape ce au culminat cu amalgamarea și transfigurarea tuturor tehnicilor în stilurile de maturitate care au debutat pentru amândoi în deceniul III.

Îl legăm pe Bartók de Enescu datorită apelurilor amândurora la aceleași surse artistice: Romantismul târziu, Impresionismul și Neoclasicismul francez, Expresionismul german și folclorul națiunilor reprezentate.

Decantări personale, accente de intensități diferite, sublinieri, alegeri impulsionate de datele unor personalități total opuse, au dus însă la rezultate sonore de multe ori incomparabile Ne gândim la structura de cercetător, de om de știință a lui Béla Bartók, obsedat de rigoare și ordine și cea a lui George Enescu, muzicianul pur-sânge ce urăște teoretizarea și dezvăluirea secretelor meseriei.

Prin Béla Bartók descoperim compozitorul modern, mânat de curiozitate și de curajul experimentării iar în Enescu, artistul de coloratură romantică, profund subiectiv, sinuos, complex, greu de definit.

Aspectele semnalate mai sus se dezvăluie din receptarea generală a operelor lor, dar nu poate fi explicată decât în cadrul unui proces comparativ, restrâns.

În acest sens am ales două lucrări asociate prin gen, reprezentative fiecare pentru perioada de maximă configurare a stilurilor celor doi autori, unite de asemenea printr-o coincidență biografică. Cele două lucrări sunt dedicate doamnei Elisabeth Shurtleff Coolidge.

Cvartetul nr. 5 de Béla Bartók a fost scris în 1935 și face parte dintr-o grupare de capodopere în care se impun: „Muzica pentru coarde, percuție și celestă», „Sonata pentru două piane» unde sistemul componistic bartokian de maturitate este conturat. Ne referim la sintezele polimodale, la structurile cromatic diatonice la nivelul polifoniei, melodiei dar și armoniei, la tonalitatea axială, la integrarea ritmurilor giusto-silabic, aksak și parlando în spațiul ritmului divizionar.

Lucrarea propusă spre analiză conține o sonoritate încărcată de contraste realizate la nivelul tuturor parametrilor muzicali. Chiar dacă în momentul audiției creează impresia de șoc, de ruptură, Béla Bartók , printr-o tehnică componistică desăvârșită reușește să configureze până la final ideea unității tematice.

Cvartetul op. 22 nr. 2 de George Enescu a fost compus în 1951 și aparține ultimei grupări de lucrări camerale din care fac parte: „cvintetul op.29", „cvartetul cu pian op.30", „simfonia de cameră op.33"

Pentru stilul enescian din această perioadă definitorii sunt: modalismul intonației melodice și armonice, concepția ciclică integratoare a tematicii precum și echilibrul dintre expresia intravertită, introspectivă și cea extravertită, strălucitoare.

Sub aspectul macroformei genului se impun câteva criterii de comparație privind cele două lucrări.

În cvartetul nr. 5 de Bartók succesiunea celor cinci părți (,,allegro»-,,adagio molto"-,,scherzo"-,,andante»-,,allegro-vivace"), dezvăluie un simț geometric și o preferință pentru simetria reliefată în corespondența mișcărilor întâi și a V-a cu tempouri rapide, a ll-a și a IV-a cu tempouri lente, scherzo-ul ,,alla bulgarese» prin poziția și unicitatea sa impunându-se ca axa de simetrie a întregii lucrări.

Exceptând această subliniere a proporționalității în arhitectonica genului, Bartók creează o dramaturgie cu finalitate clasică în care părțile contrastante sunt în interior și au statutul unor interpolări în firul unui discurs al cărui deznodământ îl aflăm abia în ultima parte.

Prin asocierea mișcărilor și a structurilor aferente, Enescu compune un cvartet total diferit, cu o mare zonă de introspecție unde aspectul meditativ este treptat adâncit de la ,,molto moderato» al primei părți la ,,andantele» următoarei mișcări și o a doua cu caracter extravertit, construit tot prin gradație spre, așa cum spune Pascal Bentoiu ,,apoteoză a dansului» din ,,con motto final».

Tot la nivelul genului și aspectul coerenței formale este rezolvat în mod diferit.

Bartók leagă mișcările prin aspecte motivico-tematice și de sonoritate dar în cadrul fiecărei părți ideile sunt pregnant individualizate, fără derivări

vizibile între ele.

De exemplu, ideea muzicală din puntea părții l construită prin inserții ornamentale, imitații celulare, desfășurări fragmentate, nuanțe mici, toate generând o atmosferă ireală, fantastică, va fi reluată în debutul lui ,,adagio molto» sau tema secțiunii ,,trio» din ,,scherzo» se regăsește prelucrată în ,,allegro vivace», ultima mișcare(vezi anexa , exemplele 1 și 2).

Prin contrast, Enescu este adeptul unei concepții ciclice totale, temele derivă atât în cadrul unei mișcări cât și de la o parte la alta. De asemeni ele sunt permanent amintite în dezvoltări și apoi în recapitularea finală.

De exemplu, la nivelul derivării între părți, unul dintre motivele andantelui construit prin evantai cromatic deschis constituie elementul structural al temei secundare din partea a IV-a iar tema l expusă în introducerea cvartetului se regăsește în debutul andantelui și în finalul părții a IV-a (vezi anexa exemplele 3 și 4). În cadrul aceleiași mișcări cea mai frapantă derivare o descoperim în ,,andante» unde cele două motive tematice ce alternează sunt înrudite ca intervalică și profil.(vezi anexa, exemplul 5).

Sub aspectul dramaturgiei formelor, la Bart6k fiecare parte are o formă închegată, închisă în cerc și simetrică în același timp (părțile l și a V-a - formă de sonată, partea a ll-a - formă de palindrom, partea a lll-a - formă tristrofică mare).

La Enescu dramaturgia formei, chiar dacă se raportează la arhitecturi tradiționale de sonată, variațiune și rondo, se poate percepe numai prin relația părților. Cu excepția finalului, nici una dintre mișcări nu are repriză textuală. Această ,,neîmplinire» se compensează prin recapitularea ideilor tematice din final.

Ascultând muzica lui Béla Bartók avem sentimentul unei desfășurări sonore perfect organizate. Acest spirit de ordine se materializează și prin calcularea duratelor în secunde, chiar fracțiuni de secunde a fiecărui segment.

Caracterul geometric, arhitectural este și mai pregnant sub aspectul delimitării temelor și fazelor dezvoltătoare. Alăturările de fiecare dată sunt contrastante din toate punctele de vedere.

Tema principală din partea l a cvartetului nr. 5 de Bartók se poate caracteriza prin duritate, tensiune, datorită atât structurii ritmico-melodice dar și tempoului. In desfășurarea muzicală în forte a acesteia alternează procedee de scriitură precum unisonul, imitația și ostinato atât în plan melodic cât și ritmic.

Puntea, spre deosebire de tema I are o desfăşurare muzicală în piano ,iar la nivel melodic prezintă o ambiguitate modală concretizată prin numeroase note de pasaj, ornamente.(vezi anexa, exemplul 6- tema I şi puntea).

Pe acelaşi principiu al rupturii sunt alăturate temele a II-a cu a III-a. Tema a II-a are o sonoritate violentă şi un ritm asimetric giusto-silabic, spre deosebire de tema a III-a care este fluentă datorită pulsaţiei ternare şi scriiturii polifonice imitative aerisite.(vezi anexa , exemplul 7- tema a II-a şi a III-a).

Dar cea mai relevantă construcţie pentru spiritul arhitectonic bartokian este reexpoziţia. Deşi în dezvoltare temele au fost combinate suferind modificări şi evoluţii, în repriză ele reapar cu aceeaşi expresie. Faptul că ordinea este inversată de la tema a III-a la tema I, că vocile în cadrul polifoniei se răstoarnă, că liniile melodice îşi schimbă direcţia, nu reprezintă decât datele unui joc de construcţie de mare meşteşug componistic .

În cvartetul op. 22 nr.2 de George Enescu, tema principală a părţii I are o mare întindere (27 de măsuri) şi un flux ritmico-melodic continuu aderând la estetica melodiei romantice (vezi anexa , exemplul 8 – tema I).

Tema a II-a secundară este un moment contrastant realizat într-o manieră foarte rară în creaţia de maturitate enesciană. Personalitatea ei se evidenţiază pregnant dar nu va fi reluată niciodată pe tot parcursul cvartetului. O percepem ca o inserţie, ca o infiltraţie coloristică contrastantă într-un organism ce se dezvoltă din aproape în aproape (vezi anexa , exemplul 9 - tema a II-a).

Astfel că întreaga dezvoltare este construită pe structuri celulare ale temei principale, iar în momentele izolate, când apar intervalele temei a II-a, sonoritatea de ansamblu le transfigurează total şi le percepem în spiritul temei principale. Aceste unităţi îşi pierd semantica iniţială şi sunt folosite doar cu rol constructiv (vezi anexa , exemplul 10 , tema I-fragment şi repriza).

În discursurile muzicale ale celor două lucrări sesizăm pe de o parte fenomenul de organizare, de dispoziţie a zonelor tematice în asocieri contrastante, de spirit geometric şi obsesia simetriei, care dovedesc o anumită obiectivitate a lui Bela Bartók, iar de cealaltă parte, la Enescu, o evoluţie din aproape în aproape, marcate de legile inspiraţiei şi subconştientului , însă stăpânite conştient de Enescu în cel mai mic detaliu.

Temele bartokiene au o desfăşurare relativ succintă şi o evoluţie gradată culminativă. De exemplu tema I a părţii întâi se construieşte prin treptata acumulare la nivelul ambitusului intonaţional începând cu unisonul, la nivelul complexităţii polifonice şi prin adiţionarea unor celule ritmico-melodice noi, proces asociat cu o gradaţie dinamică. Remarcăm totodată o manieră de tratare motivică de tip clasico-romantică, bazată pe repetare, lărgire motivică şi intrări imitative.

Tema enesciană se configurează cu totul altfel, de obicei de mare întindere, construită fluent pe baza variaţiei continue, fără reluări textuale. Astfel, tema întâi din „molto moderato», chiar dacă la rigoare poate fi segmentată în trei valuri melodice (cel de-al doilea fiind încheiat şi cu o cadenţă interioară), aspectul de continuitate este dominant prin revenirea periodică a unor celule ritmice şi ritmico-melodice (de exemplu: formula de anapest cu inversarea ei şi celula de triolă ce-i asigură fluenţa; sol-la--re^{2}[a] sisi-so !^{1}-la-^{1}[t] vezi anexa , exemplul 11).

Pentru a înţelege construcţia celular-motivică bartokiană trebuie să ne îndreptăm către zona giusto a folclorului şi dansului, spre a explora de acolo, în contextul tempoului rapid al muzicii sale, asocierile şi combinările libere de celule sau motive tratate în mod special ca „individualităţi ritmice».

În discursul muzical bartokian al cvartetului nr.5 sesizăm două tipuri de construcţie celular-motivică: primul de factură clasico-romantică, cum este cazul segmentării clare, la vedere a temei întâi din „allegro» şi ideea iniţială din „ andante», al doilea fiind de influenţă folclorică, pe tiparul ritmului giusto-silabic. Pentru acest caz, tema a II-a a părţii întâi este un exemplu tipic. Ea creşte prin înlănţuiri de celule asociate pe baza similitudinilor dar şi a contrastului, într-un mod aparent aleatoric. Impresia de schimbare la reluarea frazelor este dată mai puţin de variaţiile intonaţionale şi ritmice, cât mai mult de adiţionările, intercalările şi eliminările celulare.(vezi anexa , exemplul 12- fragment din tema întâi, partea I şi debutul andantelui) şi (ex. 13- fragment din tema a doua, partea întâi).

Spre deosebire de alte lucrări, în cvartetul op.22 nr.2 de Enescu, înlănțuirile microcelulare construiesc un discurs ritmic mat unitar. Repetarea celulelor, secvențarea lor identică sau ușor variată, este elementul ce se impunea atât în debutul părții întâi, cât și în construcțiile tematice ale părților III și IV. Acest aspect îl apropie pe Enescu de gândirea componistică europeană tradițională, în consecință și de Bartók (vezi anexa, exemplul 14 – debutul părții a III-a).

În prezenta lucrare am urmărit configurarea dramaturgiei sonore pe traseul macrostructură-microstructură. Dacă la nivelul integralității formale și a construcției fiecărei părți ceea ce se impune în primul rând sunt deosebirile dintre cele două lucrări: Bartók fiind un constructor de arhitecturi sonore tranșante, iar Enescu edificând un organism prin continua reformulare, periodica reluare și susținuta ramificare a ideilor prezentate, la nivelul microstructural, lucrările în discuție îi apropie mai mult ca niciodată.

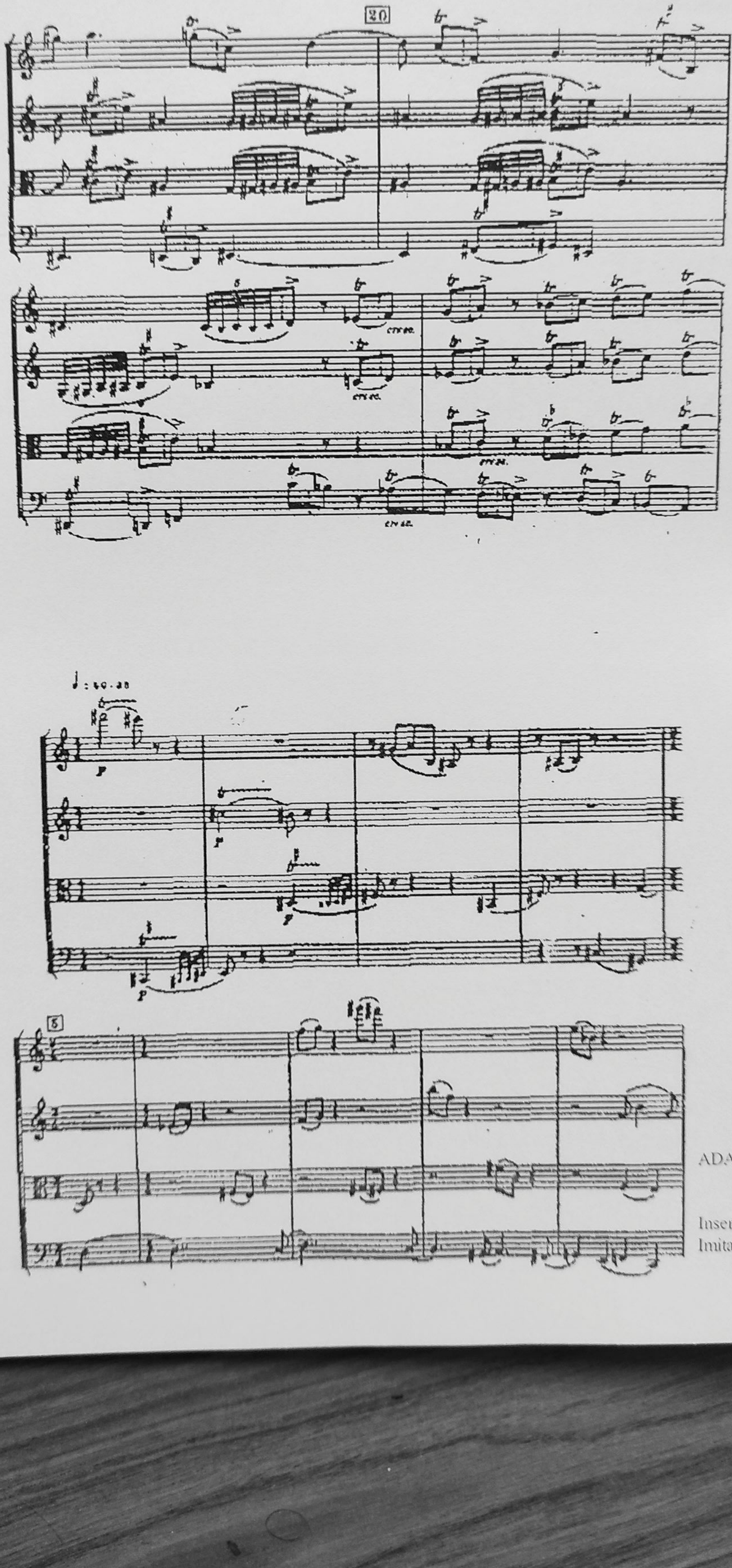
Structura pătrată a unor teme enesciene, periodicitățile ritmice din mișcările rapide, pregnanța și dezinvoltura dansantă a acestora, îl profilează pe Enescu în spațiul Neoclasicismului modern, alături de Bartók.

Dacă muzica din cvartetul lui Bartók reprezintă „ o lume ce a fost întotdeauna, este și va fi un foc veșnic viu, care după măsură se aprinde și după măsură se stinge», imaginea teluricului fiind dominantă, sonoritatea enesciană celestă nu trebuie să ne surprindă, întrucât însuși compozitorul mărturisește: „visez tot timpul, ascult fără a înțelege, evadez compunând. Viața e un vis. Visul e întreaga mea viață».

ANEXA

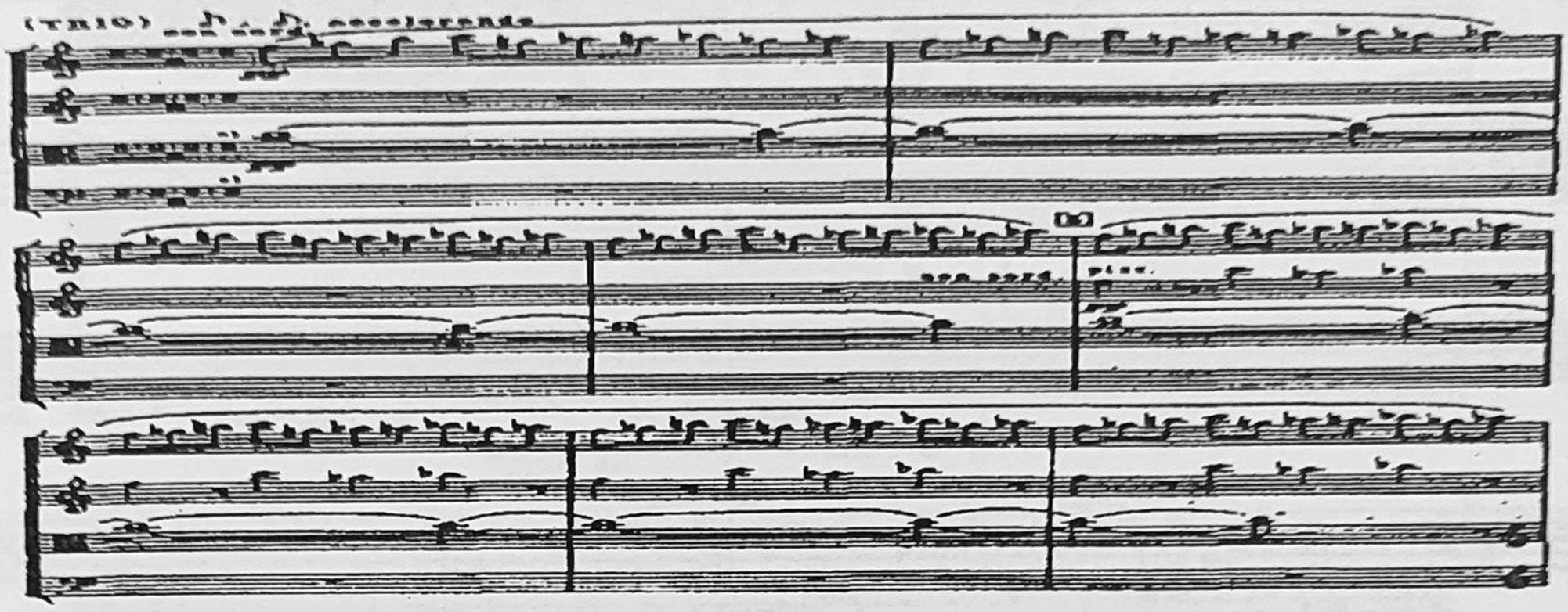
Exemplul1 Cvartetul nr.5 de Béla Bartók – fragment din partea I

Puntea partii I

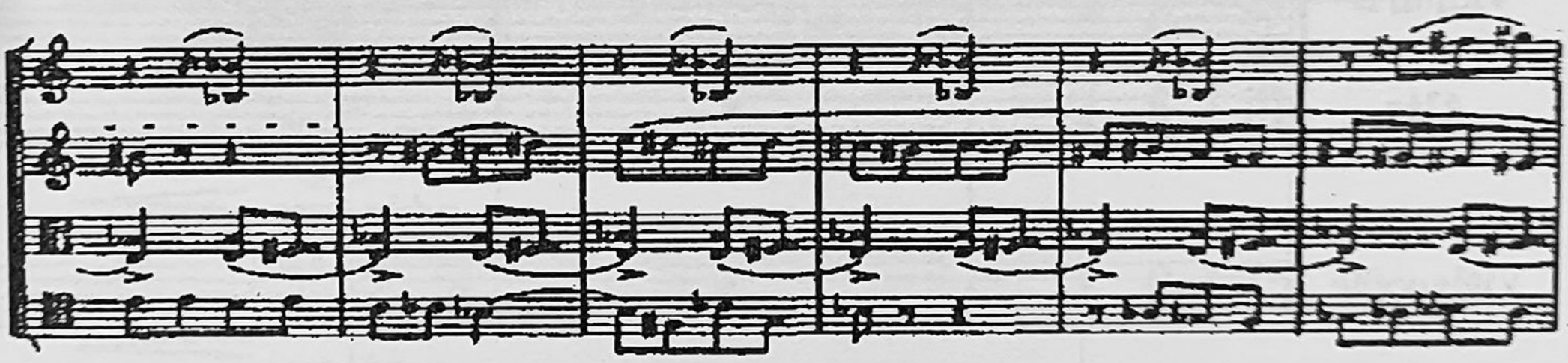


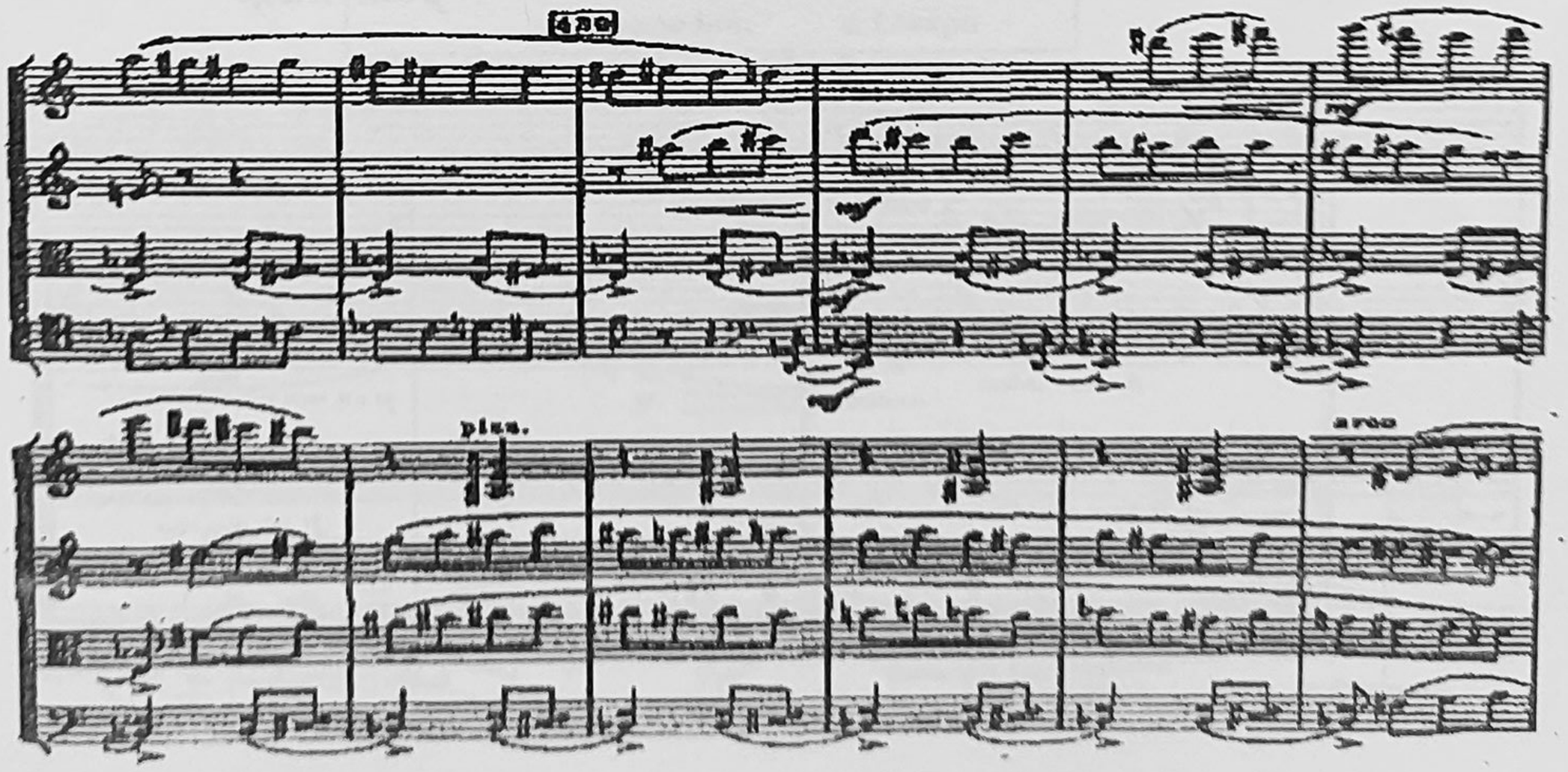
Insertii ornamentale
Imitatii celulare

Exemplul.2 Cvartetul nr.5 de Béla Bartók – Scherzo –fragment

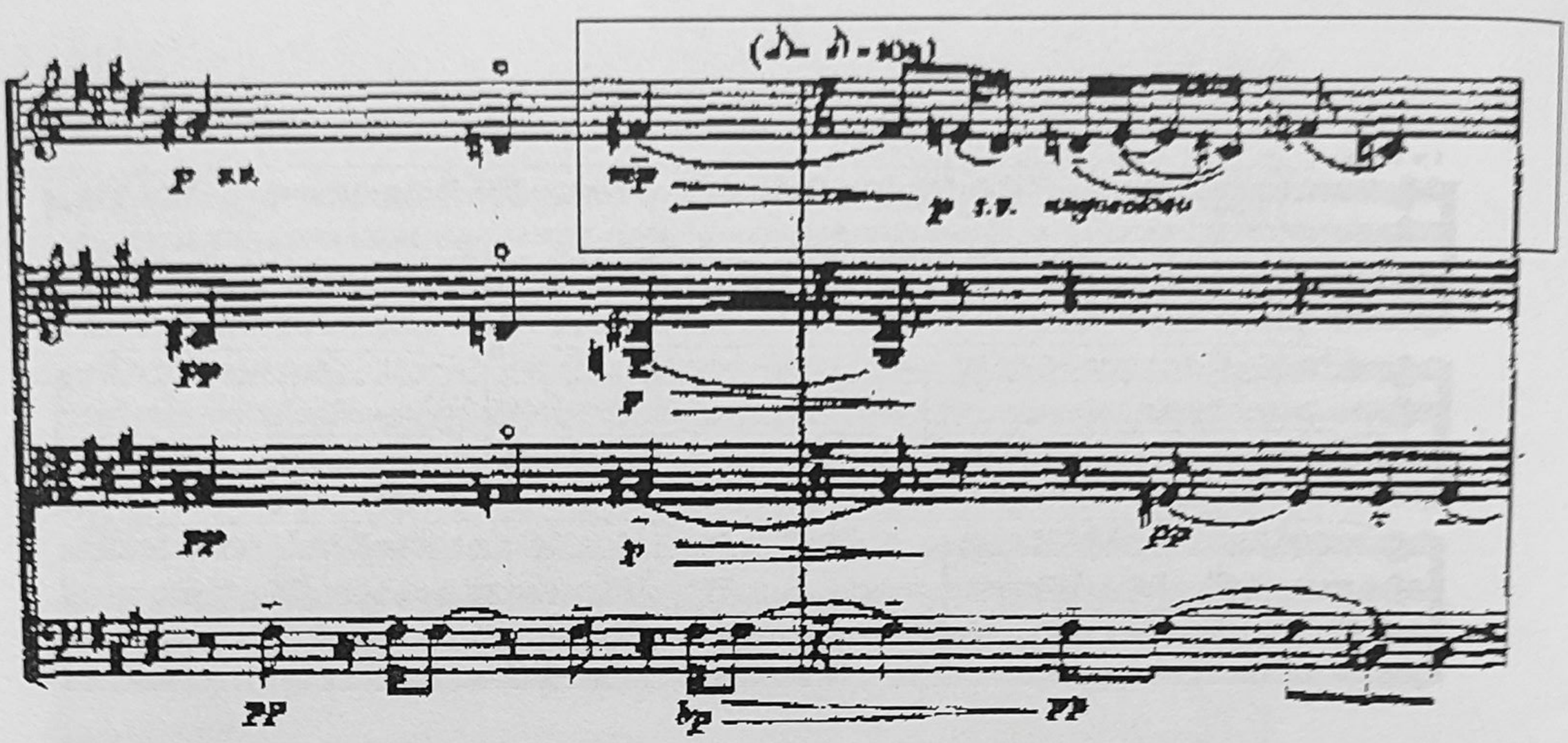


Allegro vivace - fragment
Tema sectiunii trio prelucrata

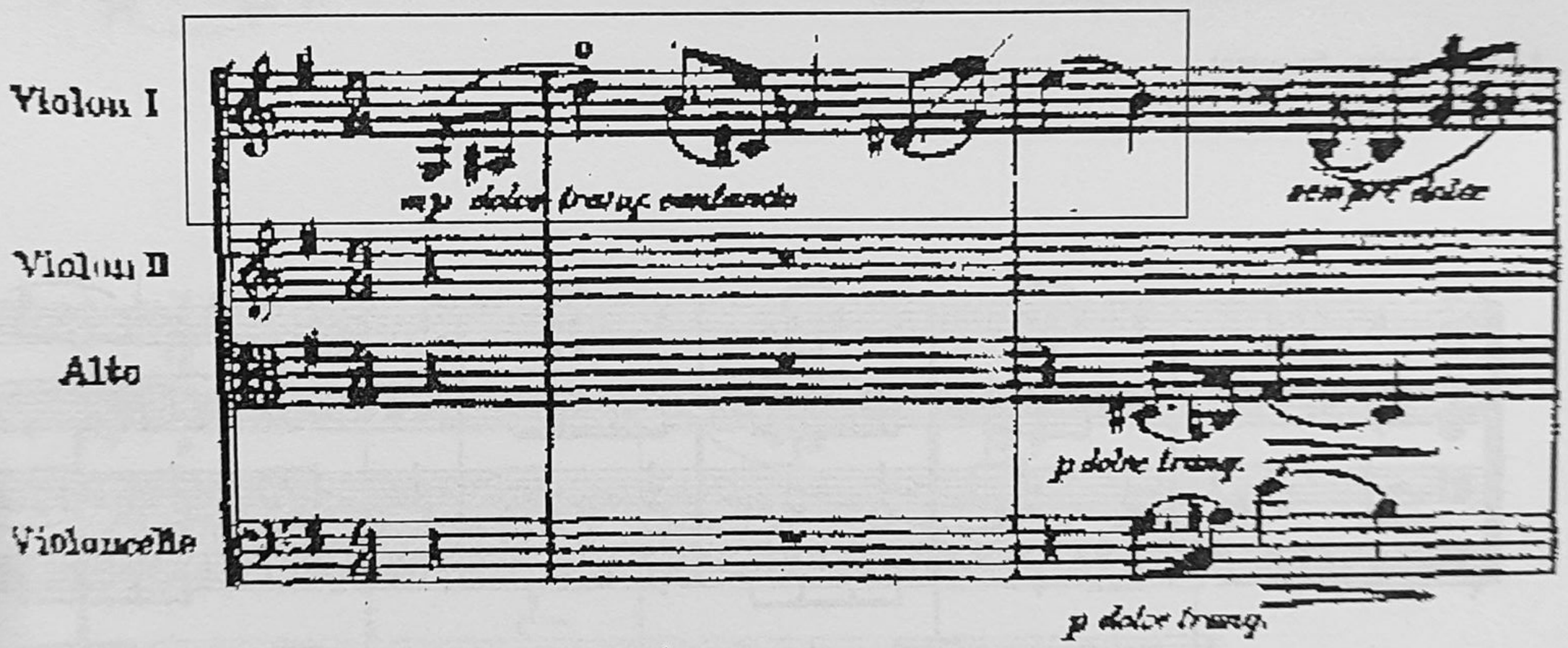




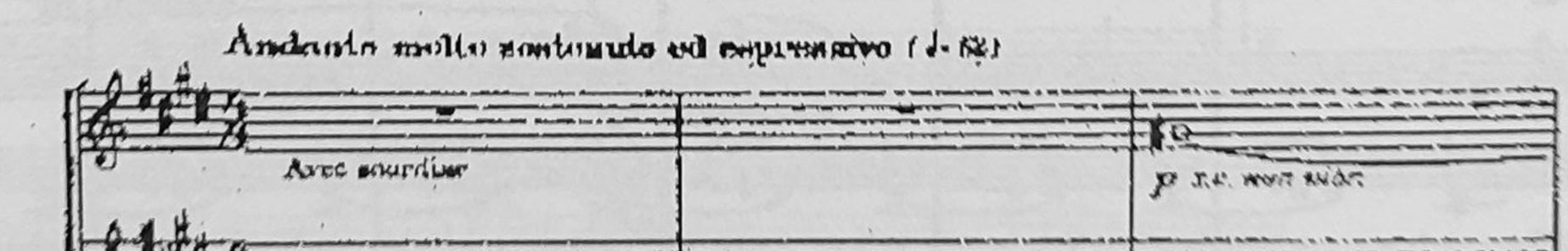
Exemplul 3-Cvartetul op.22 nr.2 de George Enescu – fragment din Andante -partea a-II- a



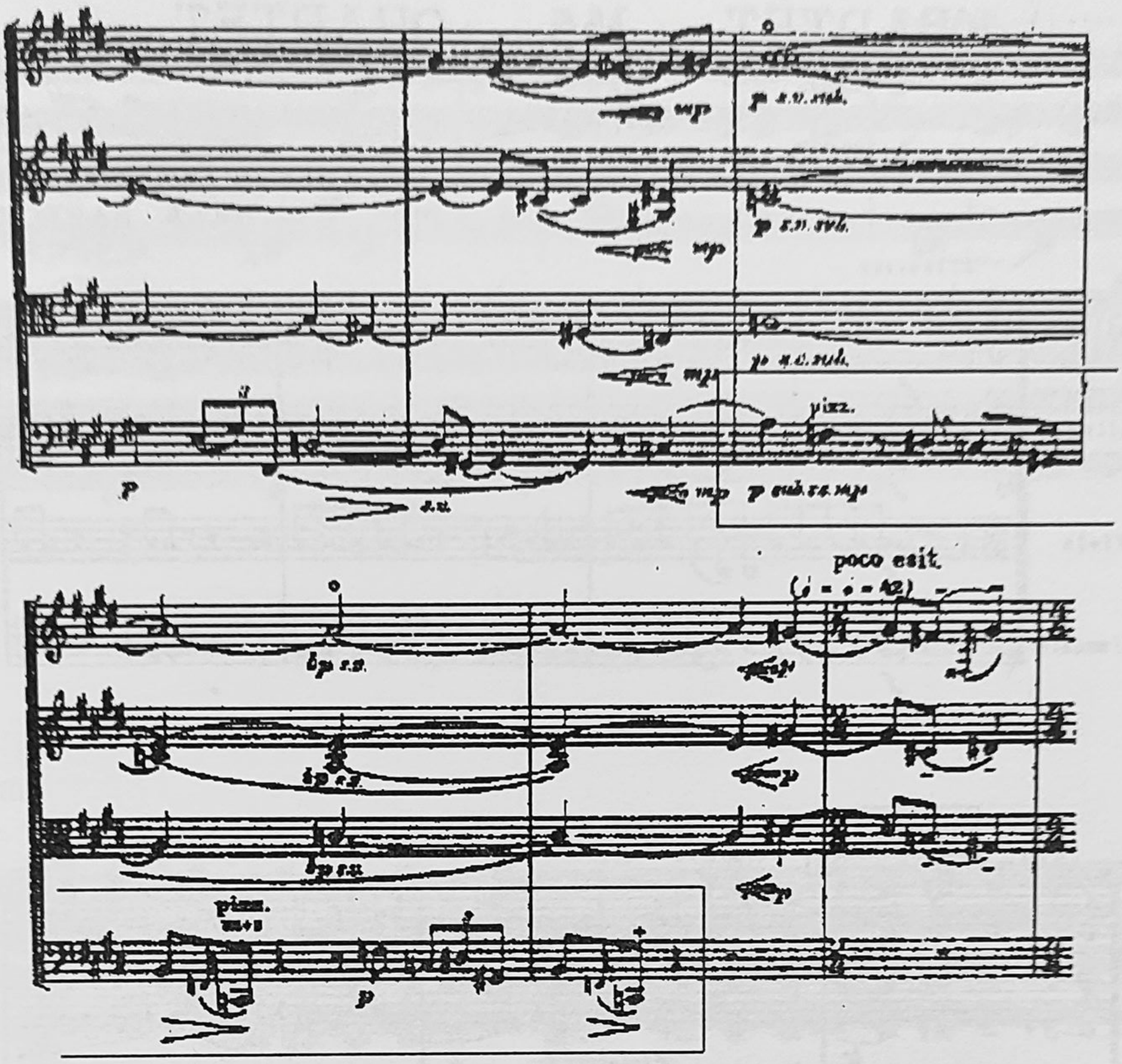
Exemplul 4. Cvartetul op.22 nr.2 de George Enescu – tema principala – fragment



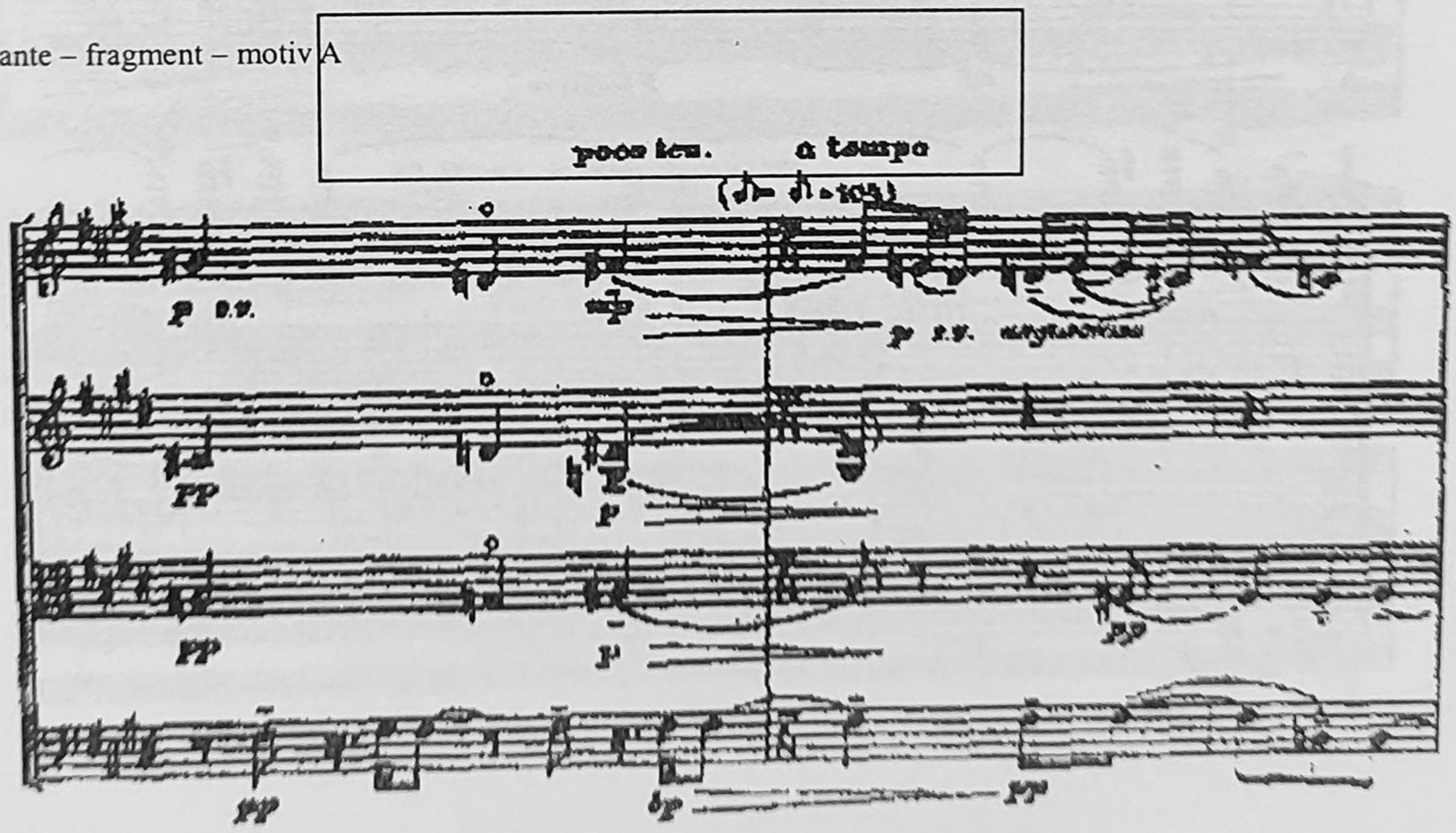
Variatia temei principale din molto moderato



Exemplul 5 - Cvartetul op. 22 nr. 2 de George Enescu - fragment



Andante – fragment – motiv A



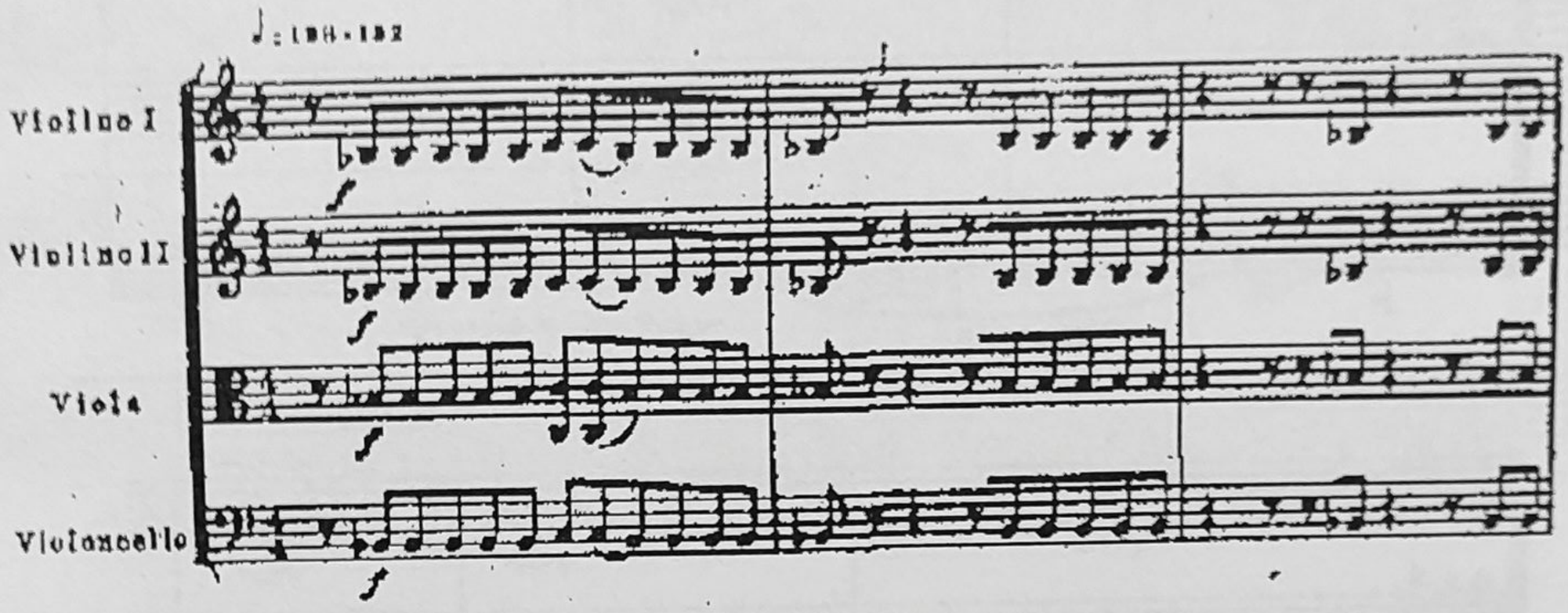
Exemplul 6 – Tema principala

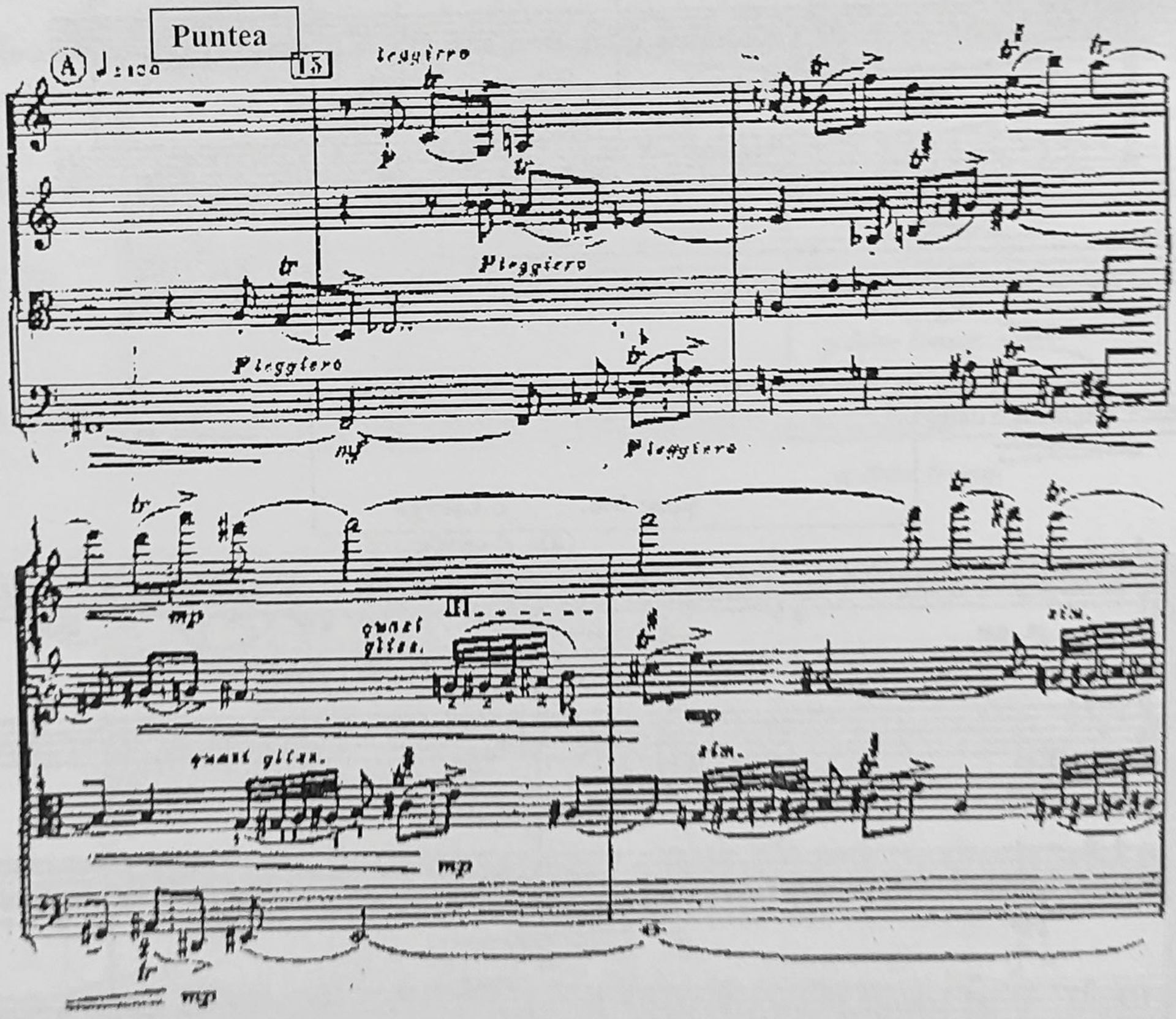
КВАРТЕТ №5 QUARTET

(1934)

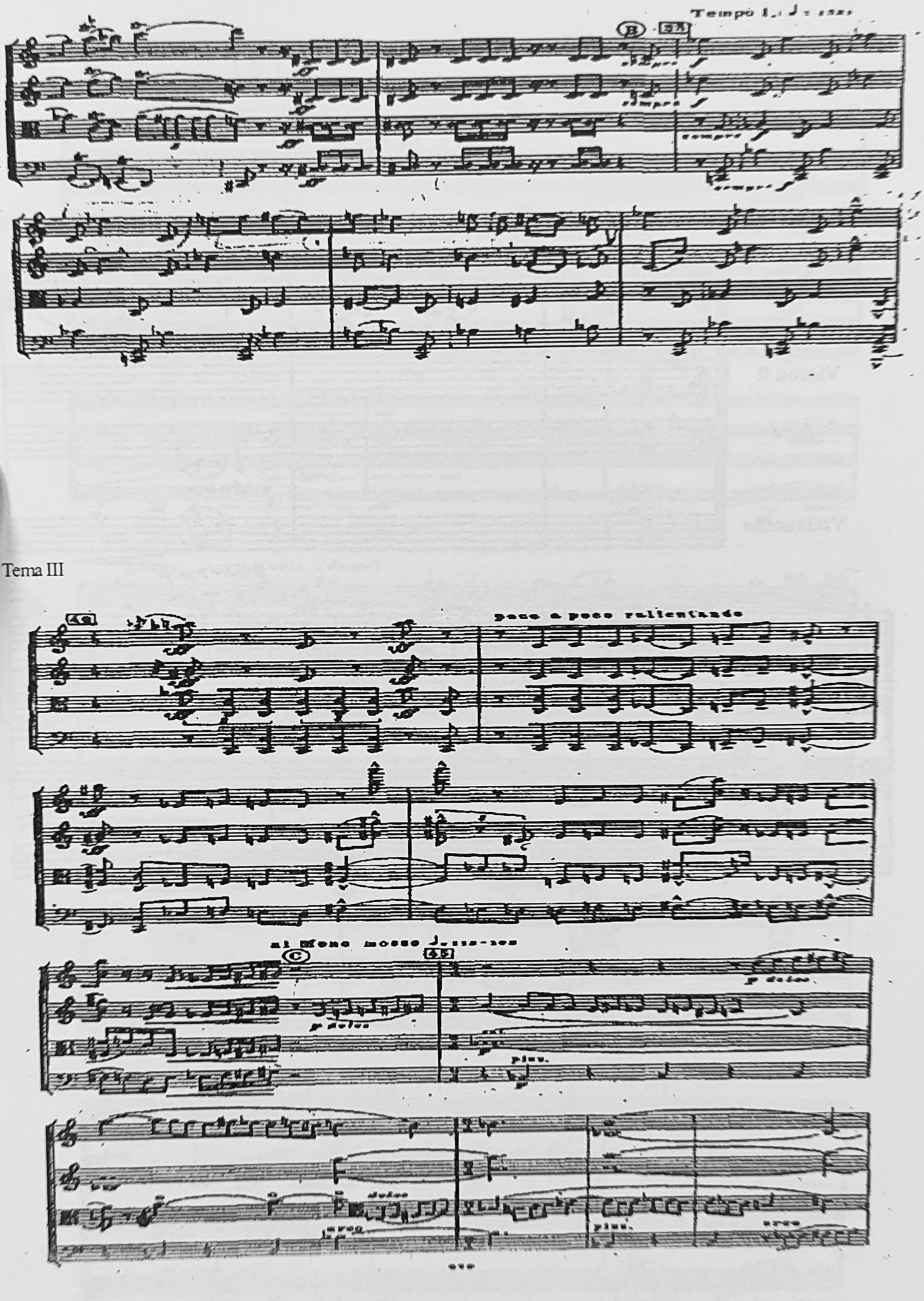
ALLEGRO

БЕЛА БАРТОК
BÉLA BARTÓK



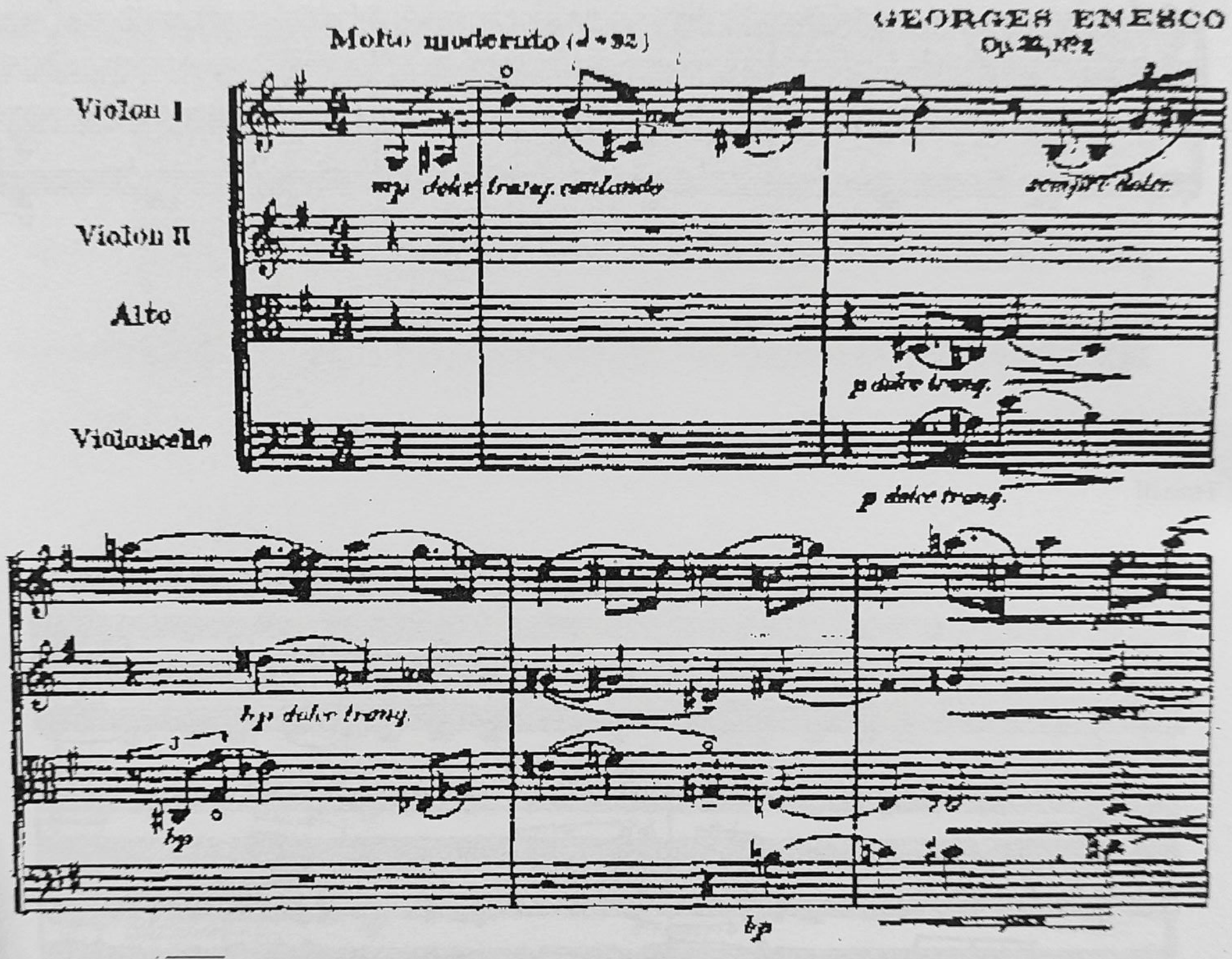


Exemplul 7- Cvartetul nr.5 de Béla Bartók – fragment din Allegro Tema II

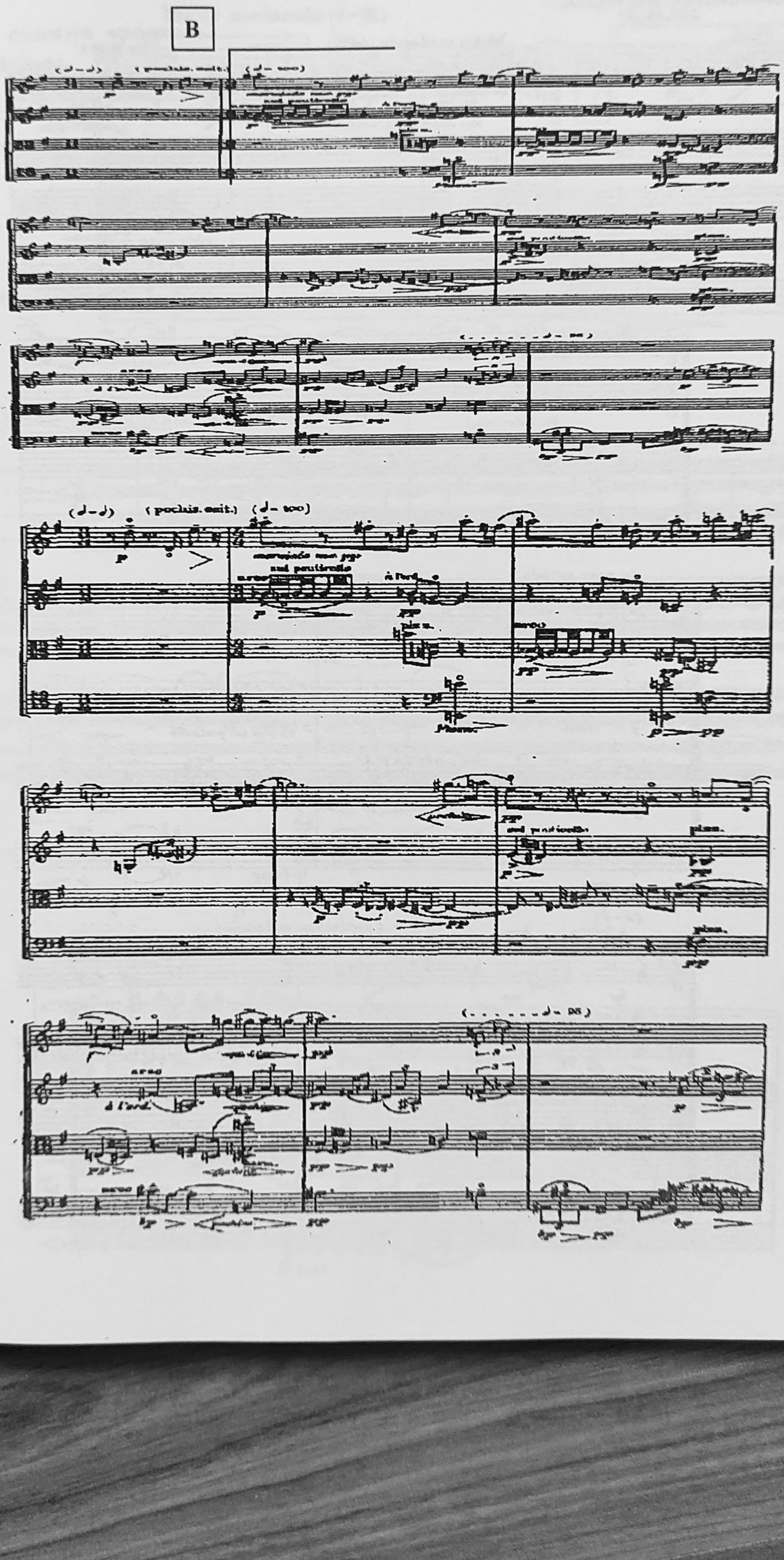


Tema III

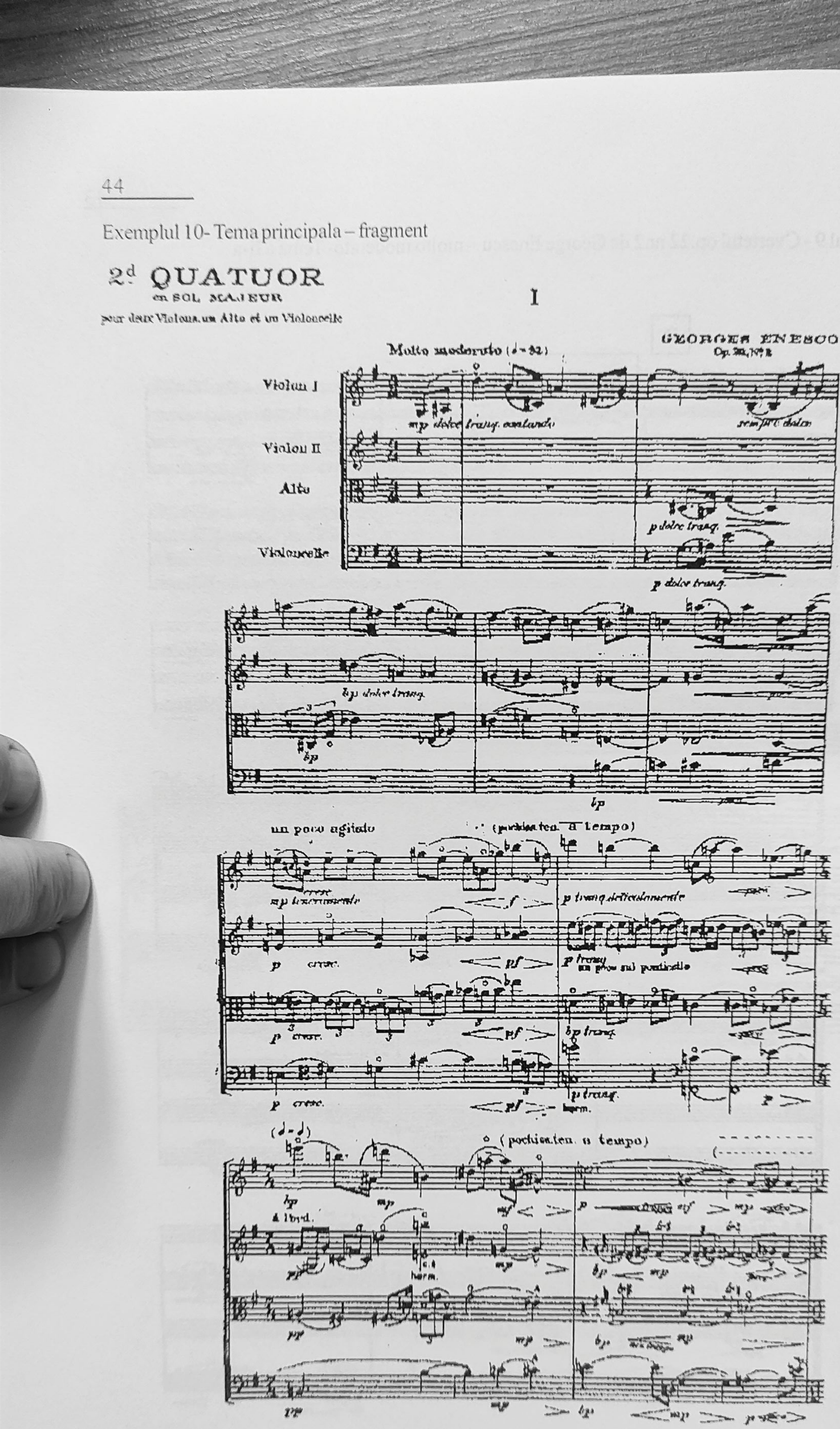
Exemplul 8- Tema principala



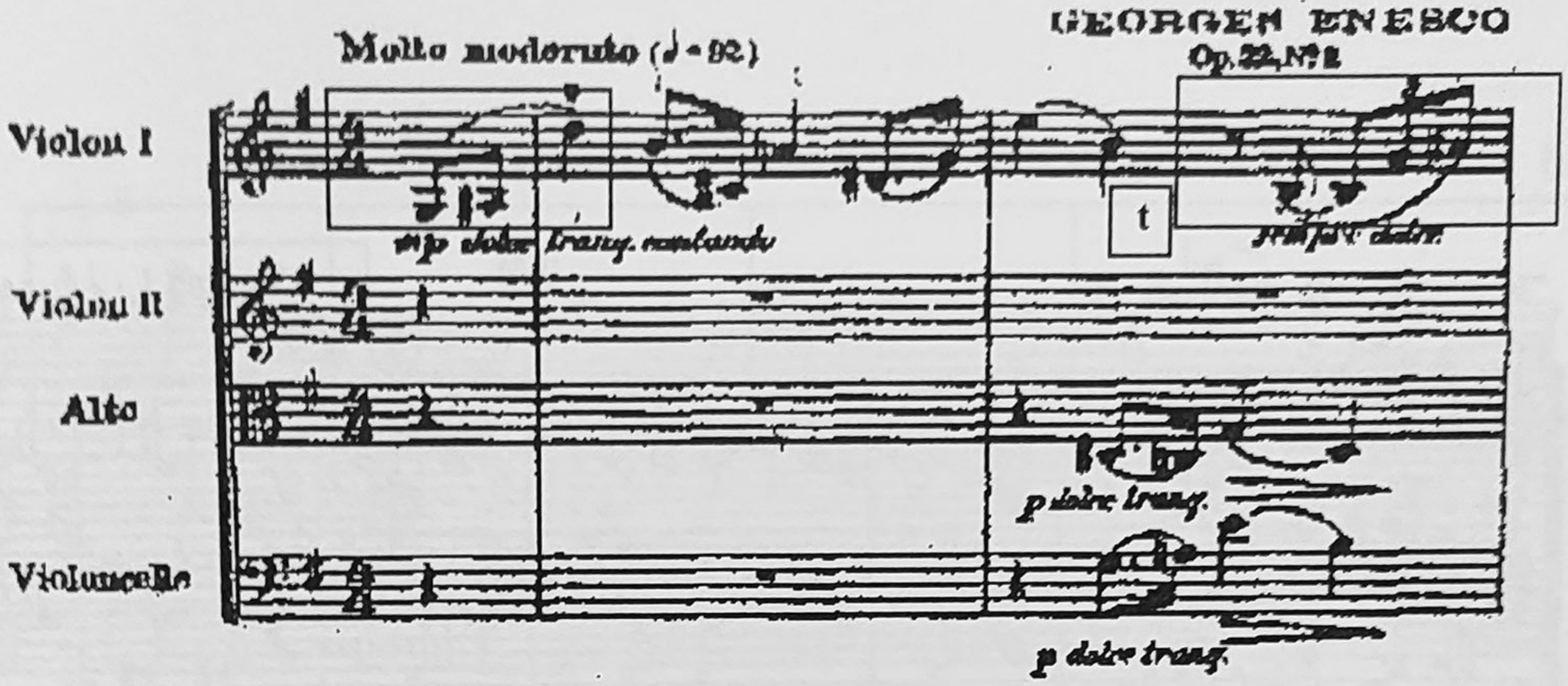
Exemplul 9 - Cvartetul op.22 nr.2 de George Enescu – molto moderato- Tema a II-a



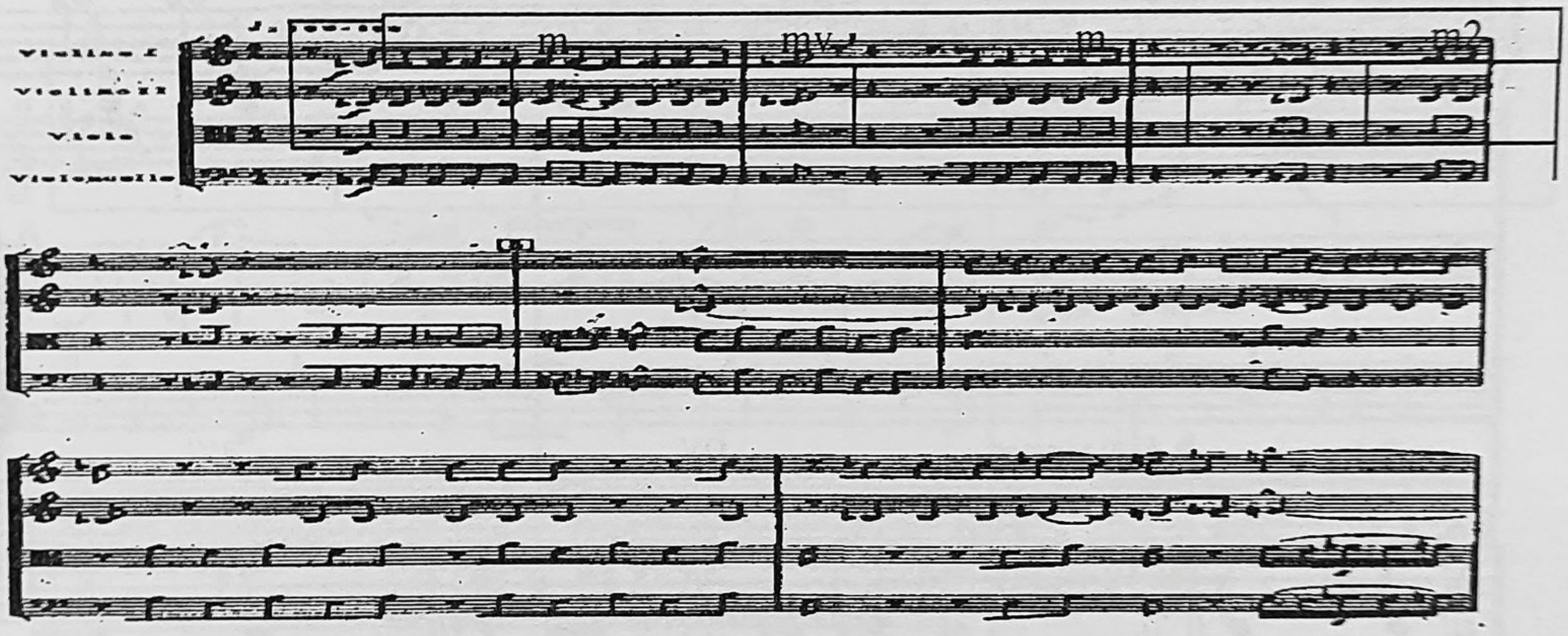
Exemplul 10- Tema principala – fragment



Exemplul 11



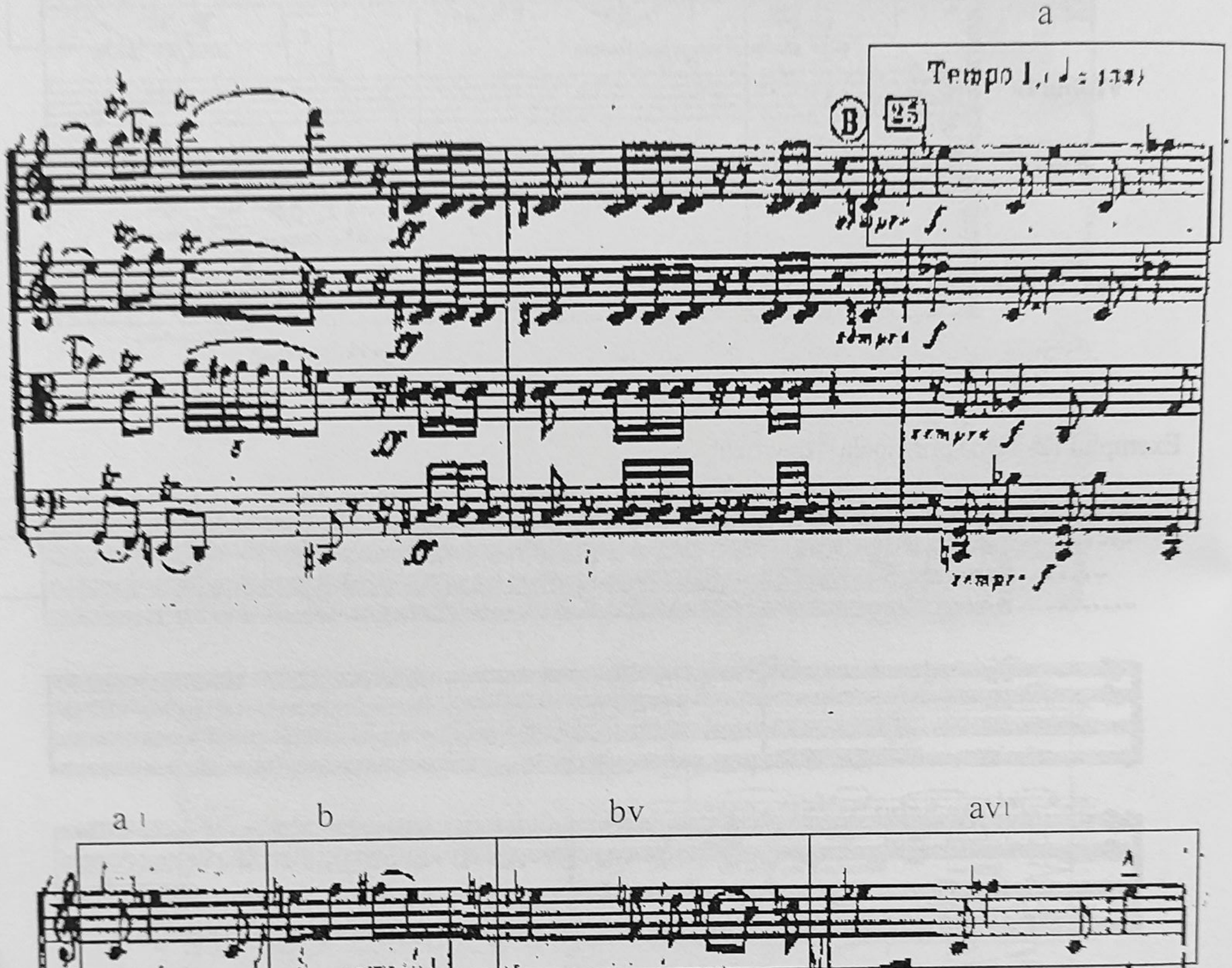
Exemplul 12- Tema principala – fragment

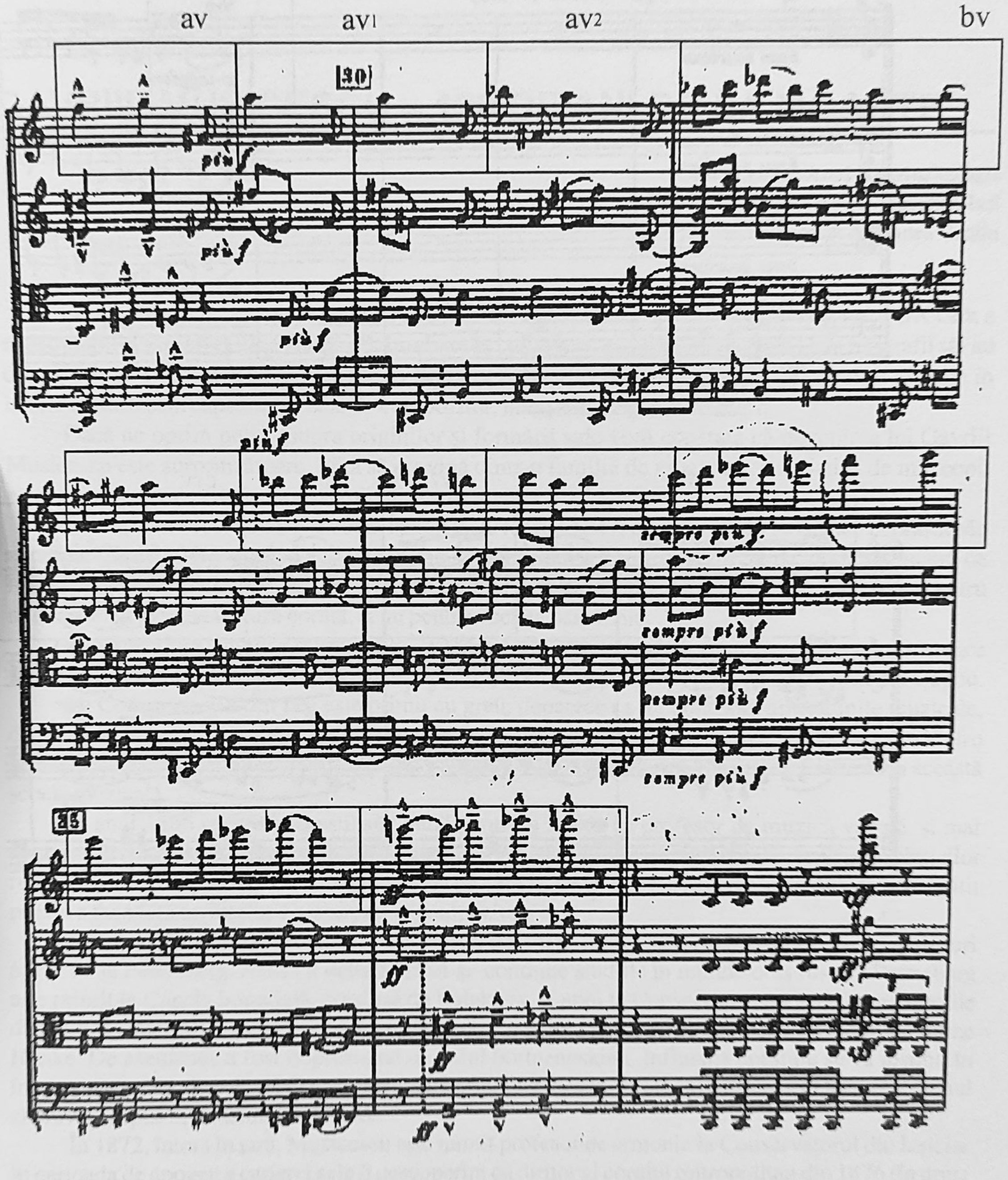


Andante - fragment

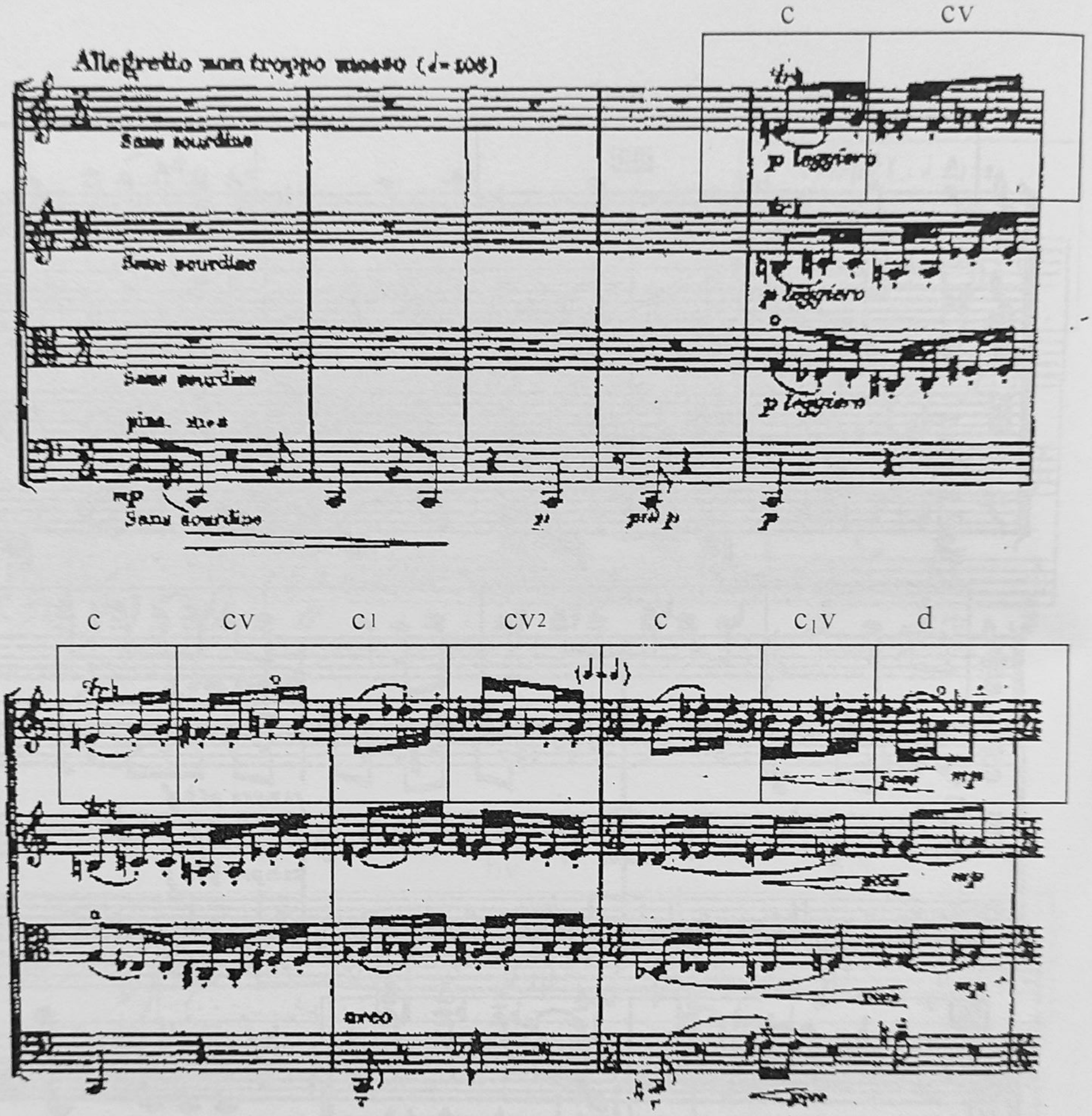
s p

Exemplul 13- Cvartetul nr.5 de Béla Bartók – allegro- fragment din Tema a II-a




av
av1
av2
bv
30
sempre più f
35

Exemplul 14 – Cvartetul op.22 nr.2 de George Enescu – Tema principala – fragment



GAVRIIL MUSICESCU – 100 DE ANI DE LA MOARTE

Otilia Leonte, Anul III, Muzicologie
Universitatea de Arte „G. Enescu", Iași
Clasa conf. univ. dr. Laura Vasiliu

Gavriil Musicescu este unul dintre puținii compozitori din a doua jumătate a sec. XIX care a avut curajul și inițiativa să producă o schimbare în cultura muzicală românească. Deși biografii săi au descoperit în activitatea sa și preocupări literare, istorice și de drept, Gavriil Musicescu rămâne în istoria culturii prin capacitățile sale de compozitor, interpret, dirijor și director.

Dacă ne oprim puțin asupra originilor și formării sale vom constata că devenirea lui Gavriil Musicescu este surprinzătoare. Fără să provină dintr-o familie de muziceni, s-a distins de mic copil prin talentul său și prin frumoasa voce de alto.

Evoluția sa a fost lentă. Născut la Ismail la 20 martie 1847, primele studii le va face în orașul său natal, iar din 1860 Musicescu va învăța timp de patru ani la Seminarul din Huși, unde se bucură de îndrumarea și ocrotirea episcopului Melchisedec. Încă din acea perioadă își exprimă alegerea pentru muzica religioasă de factură corală, și nu pentru vechea psaltichie.

La terminarea studiilor seminariale, în 1864, Musicescu vine la Iași, unde se angajează ca tenor al doilea în corul mitropolitan, condus de Gheorghe Burada și în cel al Teatrului Național din Copou.

La Conservatorul din Iași este primit cu greu, deoarece i s-au contestat aptitudinile muzicale, dar datorită intervenției profesorului Gustav Wagner intră la clasa de „principii" a profesorului Pietro Mezzetti și la clasa de canto a profesorului Pasquale. Nu se știe clar ce alte cursuri a urmat la această școală muzicală.

În anul 1866 revine în orașul său natal pentru a activa ca profesor de muzică vocală, și mai târziu ca dirijor al corului episcopal. Aici are ocazia de a cunoaște repertoriul coral bisericesc al clasicilor ruși și începe să compună. Cu toate succesele pe care le are în Ismail, Musicescu se simte nepregătit pentru a face față cerințelor de interpret și compozitor.

Melchisedec este cel care îi deschide gustul pentru muzica rusească, oferindu-i cărți și partituri aduse de la Petersburg. Astfel îl determină să-și continue studiile în marele oraș rus. La Petersburg este primit în Capela imperială, condusă de Balakirev, și apoi la Conservator, unde pe lângă studiile de tehnică muzicală a fost preocupat și de istoria muzicii, predată de un vestit profesor, pe nume Hunke. De asemenea a fost impresionat de stilul bortneanskian. Influența acestuia se va resimți în întreaga sa creație de cult. Aplicarea imediată a stilului armonic rusesc se realizează în lucrarea „Imnul cheruvic", opus 5, dedicată lui Hunke.

În 1872, întors în țară, Musicescu este numit profesor de armonie la Conservatorul din Iași, iar în perioada de apogeu a carierei sale îl descoperim ca dirijor al corului mitropolitan din 1876 (în urma decesului lui Gh. Burada) și ca director al Conservatorului din Iași – din septembrie 1901.

În compoziție, el s-a preocupat de două mari domenii. Primul este muzica populară – culegerea, notarea și prelucrarea folclorului românesc –, iar al doilea, muzica bisericească – transcrierea repertoriului de strană din notație psaltică în notație liniară, precum și compunerea de noi partituri corale pe texte religioase.

Încă de la începutul activității sale, Musicescu se va confrunta cu mentalitatea conservatoare a timpului, în privința prelucrării muzicii populare și a celei bizantine.

Caracterul său puternic, temperamentul și crezul său ferm în valorile originale ale muzicii populare se dezvăluie și în polemicile pe care le-a avut cu compozitori în vogă în acea epocă: Gheorghe Scheletti și Pietro Mezzetti. Aceștia îl acuză public de „erori grave în transcriere și armonizare a melodiilor populare și de lipsa cunoștințelor în domeniul armoniei". Musicescu și-a riscat cariera și postul de la Conservator, ripostând cu multă violență, dar și cu argumente de specialitate, legate de modurile diatonice, de elementele de notație și de armonia lor. Prin felul în care a aplicat modalismul renascentist muzicii populare, Gavriil Musicescu poate fi considerat întemeietorul școlii de armonie modală românească. Chiar dacă atunci muzicienii profesioniști le considerau primitive, melodiile autentic populare, prelucrate pentru cor, își păstrează și astăzi savoarea și prospețimea.

Cele mai cunoscute creații laice ale lui Gavriil Musicescu sunt:

- „12 melodii naționale pentru cor mixt și pian" (1889)
- 3 melodii transcrise pentru pian: „Văleanca", „Vine știuca de la baltă" și „Moșulică"
- „Răsai lună"
- „Stejarul"
- „Trompetele răsună" etc.

În domeniul muzicii psaltice, primele lucrări de armonizare le realizează ca profesor la seminarul din Ismail, publicând într-o culegere de muzică bisericească trei tropare, cu modificări asupra originalelor. A transpus melodiile din notație psaltică în notație guidonică, apoi le-a armonizat. Ele apar cu precizarea „canto fermo". Deci, încă de la primele încercări de armonizare, Musicescu se angajează să „modernizeze" – în opinia sa – muzica bisericească, prin eliminarea reminiscențelor grecești. Compozitorul considera că notația psaltică ar trebui să fie eliminată. În acest sens, într-o scrisoare adresată Sfântului Sinod, își expima dorința de oficializare a cântării bisericești în notație liniară, argumentând că folosirea dublei notații îngreunează citirea partiturii. El precizează că muzicianul este atras în primul rând de notația liniară, datorită faptului că melodia este redată într-o formă foarte simplă, fără ornamente, și mai puțin de cea psaltică, considerată de el greoaie și chiar învechită în raport cu notația apuseană.

În domeniul creației de cult, Musicescu este considerat primul compozitor care a abordat genul concertant având ca model concertele sacre sau ecslesiastice ale școlii venețiene reprezentate de Gabrielli, Banchieri și Viadana și maniera în care acestea au fost reactualizate de muzica corală rusească de gen.

Din această categorie fac parte cele cinci concerte coral-religioase:

- „Concert la Nașterea Domnului",
- „Concert la Învierea Domnului",
- „Concert – La râul Vavilonului",
- „Concertul nr.1 – Cine se va sui" – op.15 – Sol și
- „Concertul nr. 2 – Înnoiește-te Noule Ierusalime" – în Do – trei mișcări

Dintre acestea, doar ultimele două sunt originale. Deși concertele reprezintă punctul de vârf al inspirației și meșteșugului său componistic, nu putem avea o imagine completă asupra caracterului de muzică de cult ortodox fără a aminti și celelalte creații:

- „Cântări liturgice pentru cor mixt și pian" – 1900
- „Imnele Sfintei Liturghii" – în Sol – 1900
- „Imnele Sfintei Liturghii" – în Fa – 1903
- „Catavasii"
- „6 Axioane la diferite sărbători împărătești" – op. 9-14
- „Acum slobozești" – rugăciune pentru 6 voci și pian etc.

O foarte frumoasă și bine punctată caracterizare a muzicii sale de cult o realizează muzicologul Doru Popovici. „Muzica sa religioasă, expresia unui viguros talent și a unui meșteșug stăpânit cu fermitate – de care nici influențele barocului și rococoului german și italian nu sunt străine – are la bază o melodică italo–rusească foarte depărtată de spiritul liturghiei autohtone. Arta sa se bazează pe o polifonie de natură armonică și pe efecte timbrale deosebit de atrăgătoare – tratarea excelentă a pedalei vocilor de bas, a sonorităților armonice constante, lung prelungite, a efectelor de ecou și multe alte elemente ce ne amintesc de stilul bisericii ruse.“[1]

Ca dirijor al corului Mitropoliei a ridicat prestigiul formației la un nivel neatins până atunci datorită unor concepții interpretative ferme și a unui temperament dirijoral autentic.

Turneele realizate în Transilvania, Banat, Basarabia, Bucovina au sporit popularitatea corului, documentele vremii atestând entuziasmul pe care concertele corului mitropolitan din Iași îl produceau în rândurile publicului.

Pentru a lumina personalitatea lui Gavriil Musicescu și a reînvia în fața noastră figura marelui înaintaș voi apela la evocarea realizată de scriitorul Ionel Teodoreanu, nepotul său.

Gavriil Musicescu era „bărbatul înalt, frumos și autoritar, cu fruntea dreaptă, barbă lungă și gest asemănător cu al statuii lui Ștefan cel Mare“. „Bunicul Gavriil era năpraznic ca un zmeu când poruncea corului, cu strașnică sprinceană, glas detunător și degete cu trăsnet. Nimeni nu crâcnea în fața lui. Simțeai că și bărbaților păroși cu glas de bas profund, li se moaie genunchii sub ochiul lui de furtună pe munte.“[2]

În scurta perioadă cât a condus Conservatorul din Iași – 1901-1903 – s-a impus printr-o năvalnică putere de muncă, prin inițiative memorabile. Dintre acestea amintim înființarea orchestrei Conservatorului și a unui cerc de conferințe–audiții care încercau să suplinească disciplina Istoria muzicii.

Ca profesor de armonie a marcat destinul multor personalități ale vieții muzicale, printre care: Ion Vidu, Timotei Popovici, Enrico Mezzetti, Alexandru Zirra, Teodor Teodorescu etc.

În încheierea acestui mini–portret voi apela la cuvintele istoricului A. D. Xenopol, rostite la ceremonia prohodirii lui Gavriil Musicescu: „Valorosul și energicul director al Conservatorului din Iași, culegătorul pios și entuziast al cântecelor naționale, izvoditoarele simțirii poporului... organizatorul inimitabil al neîntrecutului cor mitropolitan, Gavriil Musicescu, a fost o personalitate marcantă în mișcarea culturii noastre contemporane. Memoria sa va trăi veșnic în istoria dezvoltării artei muzicale la români.“[3]

---

[1] Doru Popovici, „Cântarea corală românească“, Editura Tineretului, 1967, pag. 46.
[2] Portret făcut de Ionel Teodoreanu în „Masa umbrelor“.
[3] George Breazul, „Gavriil Musicescu“, Editura Muzicală, București, 1962, pag. 167.

ELEMENTE DE EXPRESIVITATE MELODICĂ ÎN CICLUL DE LIEDURI OP. 42 DE ROBERT SCHUMANN

Rodica Burghelea, Anul-IV, Muzicologie
Universitatea de Arte „G. Enescu", Iași
Clasa conf. univ. dr. Laura Vasiliu

Deși personalități precum Wolfgang Amadeus Mozart și Ludwig van Beethoven s-au oprit de-a lungul creației lor și asupra liedului, momentul de maximă înflorire a acestui gen miniatural este atins în secolul XIX prin lucrările scrise de Franz Schubert, Robert Schumann, Johannes Brahms sau Hugo Wolf. Celebre rămân ciclurile "*Frumoasa morăriță*", "*Călătorie de iarnă*", "*Dragoste de poet*", "*Dragoste și viață de femeie*", "*Romanțele Magelonei*", "*Cântece spaniole*", "*Cântece din bătrâni*". Elementele care unesc aceste lucrări sunt reprezentate de melodia cantabilă, armonia expresivă, complementaritatea pianului cu vocea, calitatea versurilor selectate, varietatea sentimentelor exprimate etc. Dar dacă Franz Schubert este cel care a desăvârșit liedul ca formă și gen și a facut ca "*poezia să cânte și muzica să vorbească*", Robert Schumann prin compozițiile sale a devenit modelul absolut. Sensibilitatea sa pentru literatură - pentru poezia timpului în special - îmbinată cu implicarea autobiografică în creație, determină ca aceste scurte "dezvăluiri" muzicale să fie un jurnal al sufletului său.

Liedul este genul în care Schumann știe cel mai bine să-și descarce toate energiile legate dubla sa înclinație către literatură și muzică, de aceea între sensul versurilor și muzică se realizează o corespondență reală, perfectă. Înclinația lui Robert Schumann pentru literatură se vede în textele alese și în exigența cu care privește autorii (poeme din Heine, Bayron, Goethe sau romane de Jean Paul - după modelul cărora a încercat chiar el să scrie poezie și proză), însă muzica a fost cea care și-a spus ultimul cuvânt: Robert Schumann nu era doar un compozitor de melodii, ci și un poet al pianului, un maestru al scriiturii post-beethoveniene.

Ciclul de 8 lieduri "*Dragoste și viață de femeie*" este un "*sublim cântec de dragoste*" închinat Clarei Wieck, cunoscută pianistă a timpului, în anul căsătoriei lor. Reamintim importanța anului 1840 - anul liedurilor, când, înflăcărat de dragoste, Schumann scrie 138 din cele peste 250 de lieduri ale sale, cuprinse în celebrele cicluri precum "*Dragoste de poet*", "*Flori de lămâiță*", "*Ciclu de lieduri*".

"***Dragoste și viață de femeie***" a fost scris pe versuri de Adelbert von Chamisso, un nobil francez, militar de carieră, ce a rămas în istoria artei ca fiind autorul lui "*Peter Schemil*", omul care și-a vândut umbra, dar în primul rând prin liedurile compuse de Schumann pe versurile sale. Povestea creionată de Chamisso conturează o formă de arc, cu o dramaturgie ce se ramnifică treptat: un debut nesigur ce evoluează încet către un parcurs senin, plin de efuziune sentimentală dar și de spaimele îndoielii, o desfășurare complexă încheiată tragic cu sentimente contradictorii - tragedia dragostei neîmpărtășite, bucuria maternității, împăcarea cu destinul. La fel ca în ciclul de lieduri "*Dragoste de poet*", totul se desfășoară în vis, visul fiind și motivul literar ce unifică poeziile - prin apariția sa în liedurile cu no. 1, 2, 3, 4 și 6.

Unitatea muzicală a lucrării - ca echivalare a scenariului desprins din poeziile lui Chamisso - se dezvăluie din planul tonal, din circulația și variația unor motive conducătoare și prin revenirea în finalul ciclului, în concluzia pianului, a primului lied.

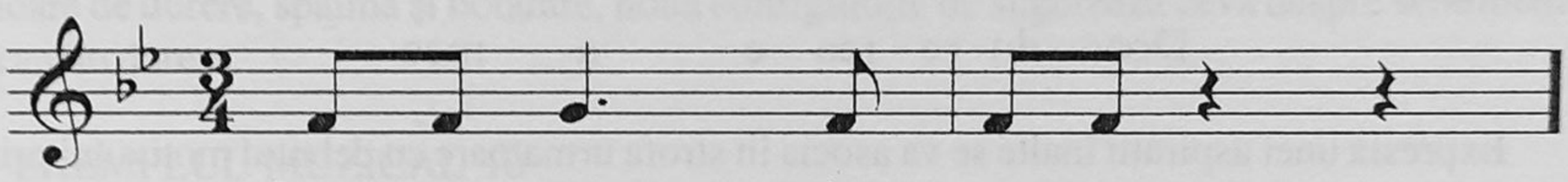
Conştienţi de valoarea expresivă şi de ponderea scriiturii pianistice în liedul schumannian, de înnoirile pe care le aduce în plan armonic, pentru a putea evidenţia în această scurtă intervenţie câteva aspecte ale scriiturii vocale, vom pune între paranteze întregul aport al pianului. Ne propunem aşadar să urmărim elementele de sugestie ale desenului melodic în raportul lor cu textul.

În vremea lui Robert Schumann simbolistica muzicală avea deja un trecut, o lungă istorie, punctul de reper care nu s-a pierdut niciodata constituindu-l *„teoria figurilor"* cristalizată în perioada Barocului. Parcurgând liedurile schumann-iene ne-am dat seama că anumite formulări intonaţionale şi-au păstrat intact semnificaţia. Ne referim la figurile retorice: *Anabasis* (mersul ascendent - echivalentul unei "revelaţii", a unei "înălţării"), *Katabasis* (mersul descendent - îngemănat cu sentimentul de "relaxare şi destindere"), *Pathopoia* şi *Passus Duriusculus* (progresia melodică cromatică - "expresie a durerii"), *Ekphonesis* (saltul ascendent de sextă mică - expresia unui punct culminant sau care mijloceşte efectul bucuriei"). Şi să nu uităm că aspiraţia de comunicare a artistului romantic va reactualiza simbolul sonor, transformându-l în cel mai important element de expresie şi construcţie dramatică.

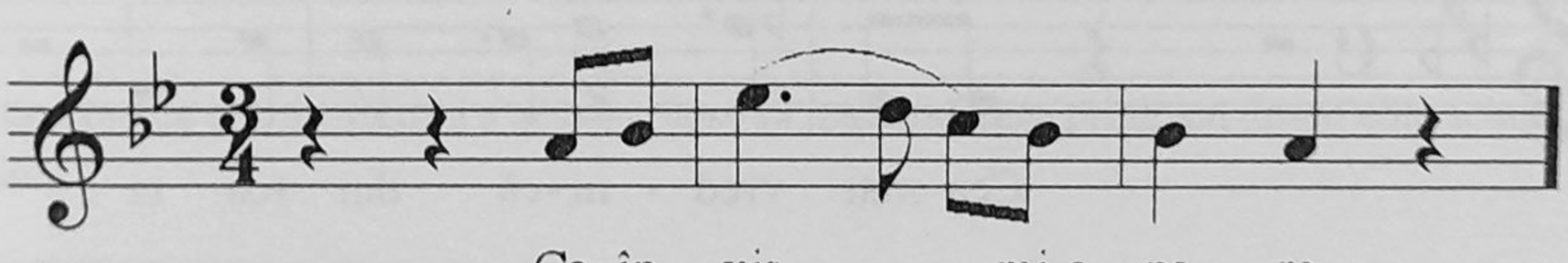
Analiza acestui ciclu de lieduri ne dezvăluie că atât unitatea sa structurală şi relaţia dintre muzică şi text se bazează pe simbolistica unor motive care variază în strictă legatură cu evoluţia scenariului poetic.

Cel mai important prin semnificaţie şi frecvenţa sa este motivul din debutul lucrării. Profilul arcuit ascendent prin pasul la secundă şi structura anacruzică sugerează o senzaţie fină, o uşoară tresărire sufletească sugerată şi de cuvintele "*L-am văzut...*"

EXEMPLUL MUZICAL 1



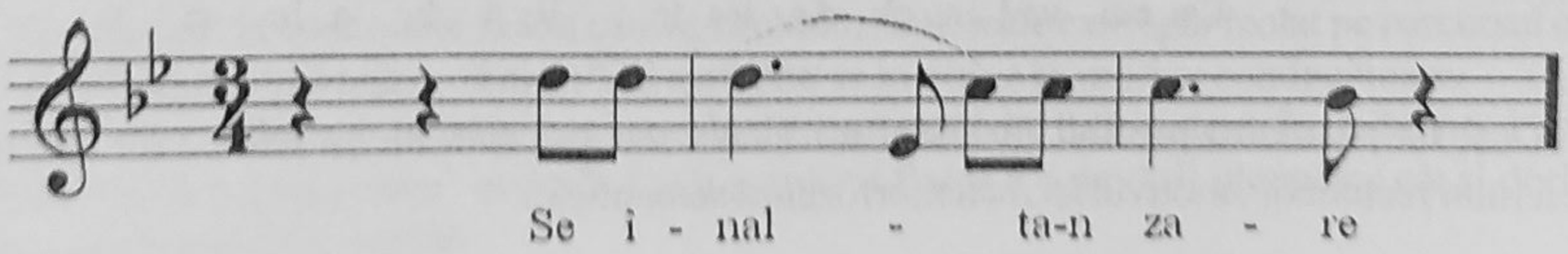
Când reapare în acelaşi lied în măsurile 7-9, extinderea spaţiului intervalic la cvartă şi temporal ne trimite cu gandul la amplificarea stării şi a visului de dragoste.



EXEMPLUL MUZICAL 2

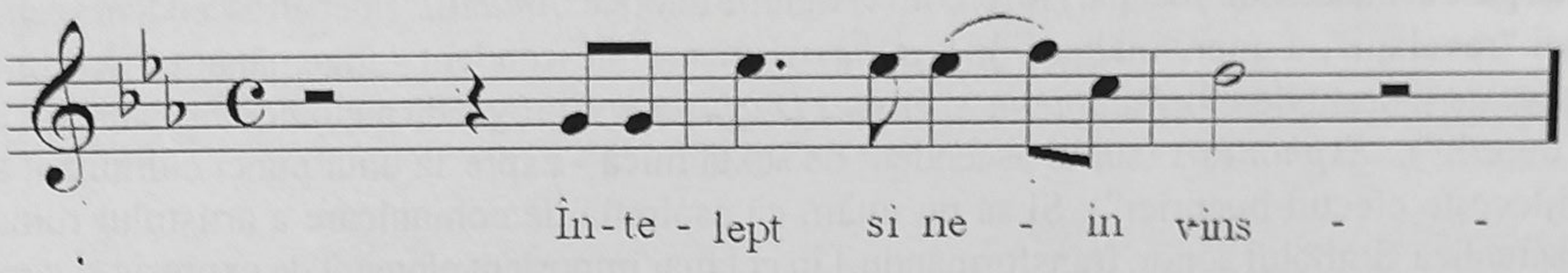
Creionarea din ce în ce mai clară a imaginii persoanei iubite se asociază cu o nouă lărgire intervalică bazată pe sexte si septime aşa cum apare în măsurile 11-13 ca succesiune de unităţi motivice concentrate.

EXEMPLUL MUZICAL 3



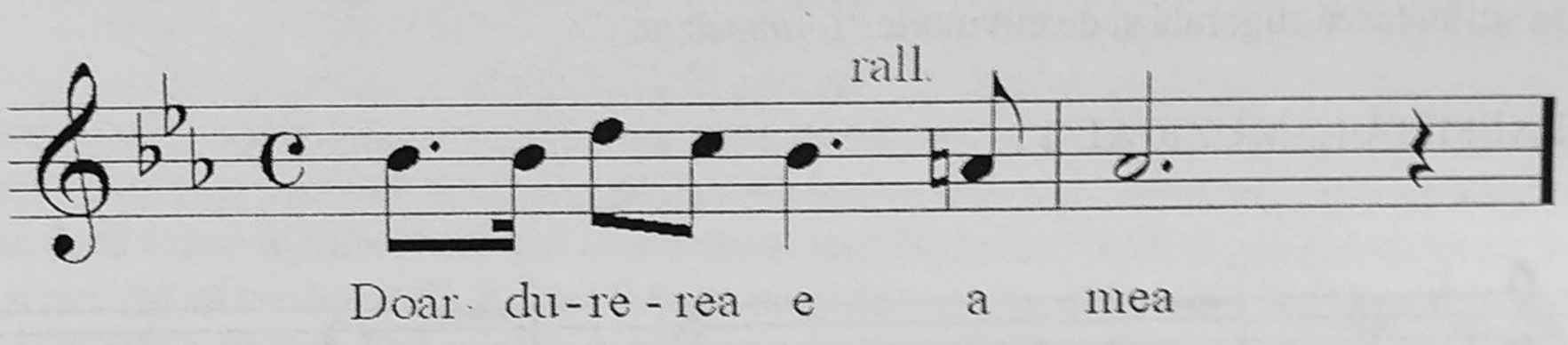
Se observă cum asocierea cuvânt-muzică se face la nivelul cel mai concret ("se înalță"). Fără să se constituie în motivul principal, profilul în discuție revine în liedul al II-lea "*EL, din toti, el straluceste...*" la sfârșitul primei strofe într-un desen curbat mai amplu, dat de saltul de sextă ascendenta din debut, sugerând înălțarea sufletească, rod al admirației totale.

EXEMPLUL MUZICAL 4



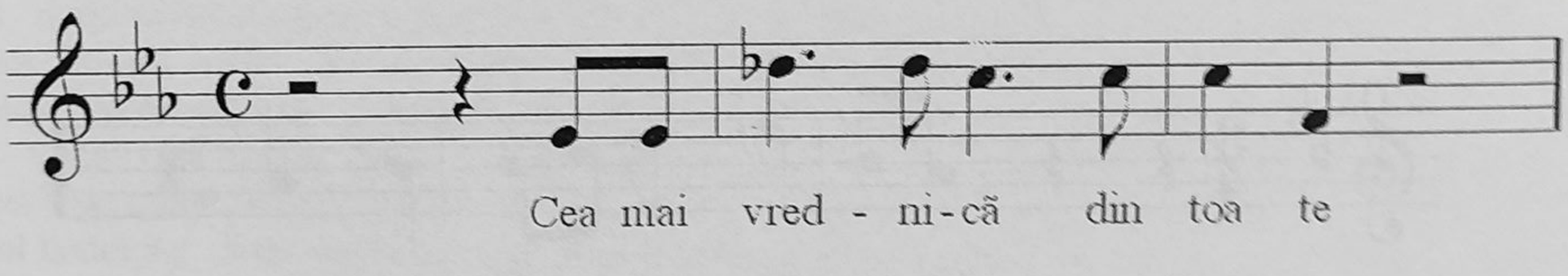
Prin intercalarea mersului cromatic descendent în construcția sa melodică motivul va adiționa. în apariția sa din strofa a II-a, o notă sumbră.

EXEMPLUL MUZICAL 5



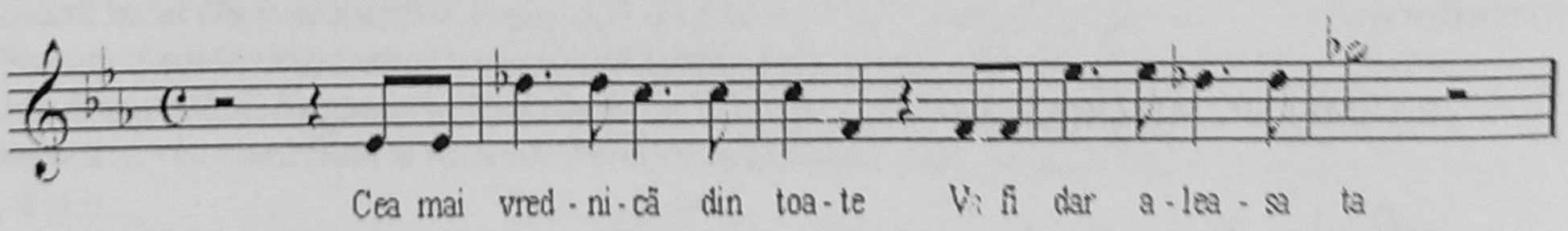
Expresia unei aspirații înalte se va asocia în strofa urmatoare cu debutul motivului prin salt la septimă.

EXEMPLUL MUZICAL 6



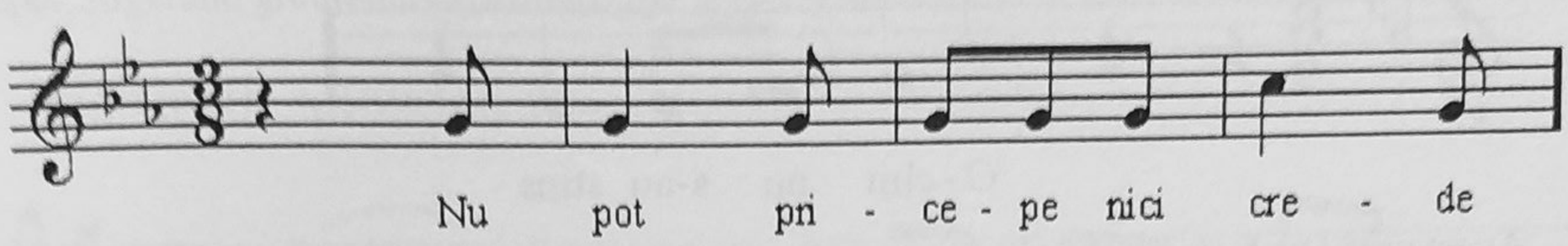
sugestie amplificată de repetarea sa în secvență ascendenta și atingerea registrului acut.

EXEMPLUL MUZICAL 7



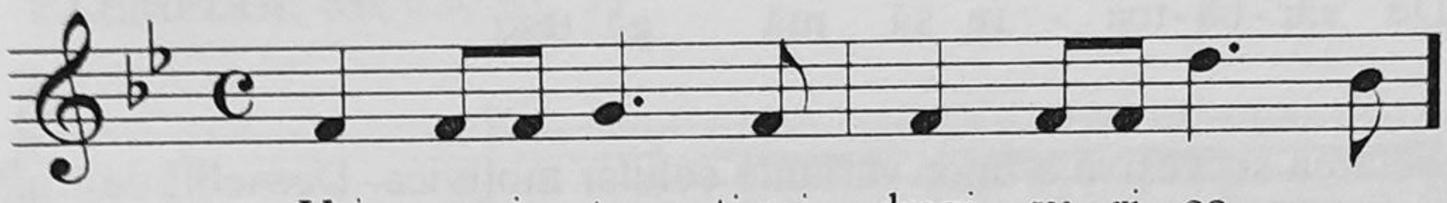
Deși își păstrează profilul în liedul no.3 "*Nu pot pricepe, nici crede*", prin augmentarea caracterului recitativic, motivul își metamorfozează semantica.

EXEMPLUL MUZICAL 8



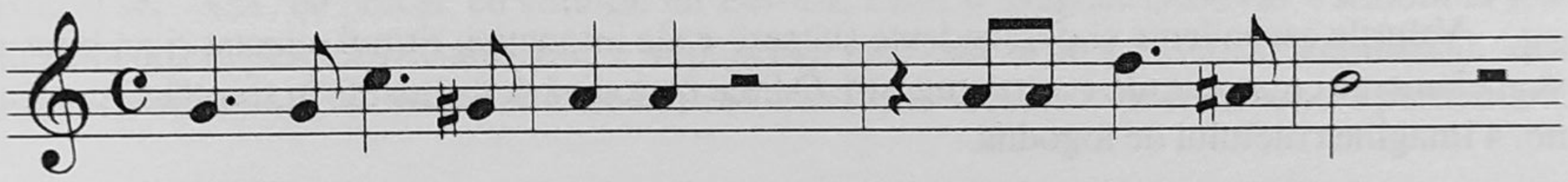
Intercalarea saltului de cvartă între notele repetate ne duce cu gândul la strigăt, la spaimă. Starea de neliniște se amplifică prin intermediul lărgirii intervalice a saltului amintit la sextă și apoi la octavă în concluzia pianului. În liedul no. 5 motivul dezvăluie alte conotații. Construcția sa cruzică este în strânsă legatură cu sentimentul de siguranța și hotărâre, stare amplificată de repetarea lui succesivă.

EXEMPLUL MUZICAL 9



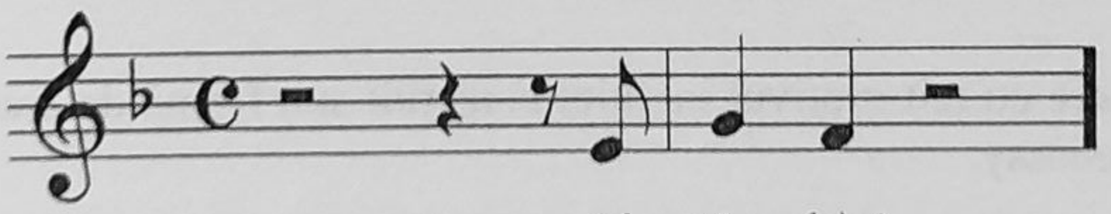
Combinarea trăsăturilor de scriitură din liedurile cu no.2, 3 si 5, adică saltul de cvartă, cromatismul și pozitia cruzică duce la un nou desen apărut în strofa a II-a din liedul no.6. Înbinând semnificațiile anterioare de durere, spaimă și hotărâre, noua configurație ne sugerează ceva despre sentimentul de împăcare în durere.

EXEMPLUL MUZICAL 10



urmând ca ultima măsură a acestei piese să materializeze printr-un desen abia schițat imagia iubitului.

EXEMPLUL MUZICAL 11

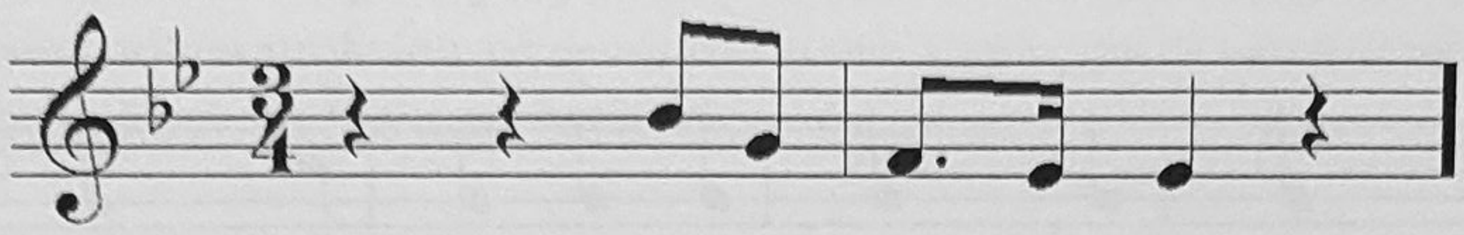


În scenariul lui Chamisso firul vieții se desfășoară logic, iar Schumann sugerează imaginea copilului și a sentimentului matern printr-un contur înrudit desfășurat, de data aceasta, doar pe direcția ascendentă. Structura cruzică, ritmul ternar cu caracter de dans, limbajul diatonic îi conferă un caracter optimist, extravertit.

Ne vom opri în continuare la alte câteva simboluri muzicale care apar izolat pe parcursul ciclului de lieduri "Dragoste și viață de femeie", și astfel nu se instituie în motive conducătoare.

Primul în ordinea apariției în lucrare este desenul melodic descendent. În liedul no. 1 apare pe cuvintele *"Ochii mi s-au stins"* sugerând atât acțiunea fizică a coborârii pleopelor cât și dorința de retragere după tresărirea inițială :

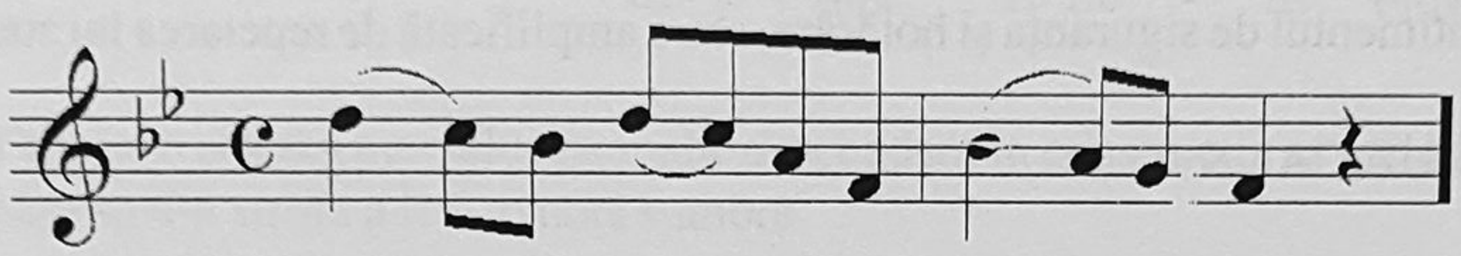
EXEMPLUL MUZICAL 12



O - chii mi s-au stins

Acest profil va fi implicat în liniile melodice de cele mai multe ori cu sensul de relaxare. Iată un exemplu din lied no. 5 în măsurile 5 și 6.

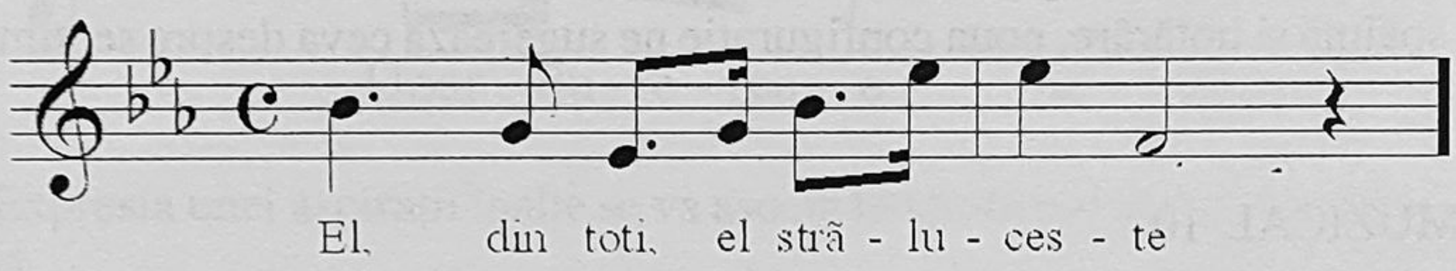
EXEMPLUL MUZICAL 13



De săr - bă - toa - re să mă gă - tesc

De observat repetarea succesivă a unor variante celular motivice. Deosebit de frumoasă și plastică este imaginea ideală a iubitului din liedul no. 2 "*El din toți el, strălucește*".

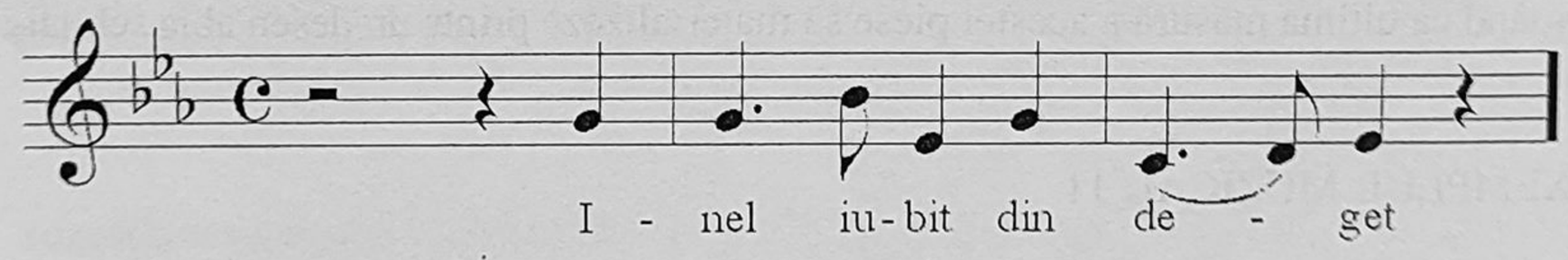
EXEMPLUL MUZICAL 14



El, din toti, el stră - lu - ces - te

Valurile ascendente și descendente succesive ale intonației, ritmul punctat și ambitusul mare sunt elemente creatoare ale acestei sugestii. O linie melodică descendentă în spirală va crea în liedul no. 4 imaginea inelului de logodnă.

EXEMPLUL MUZICAL 15



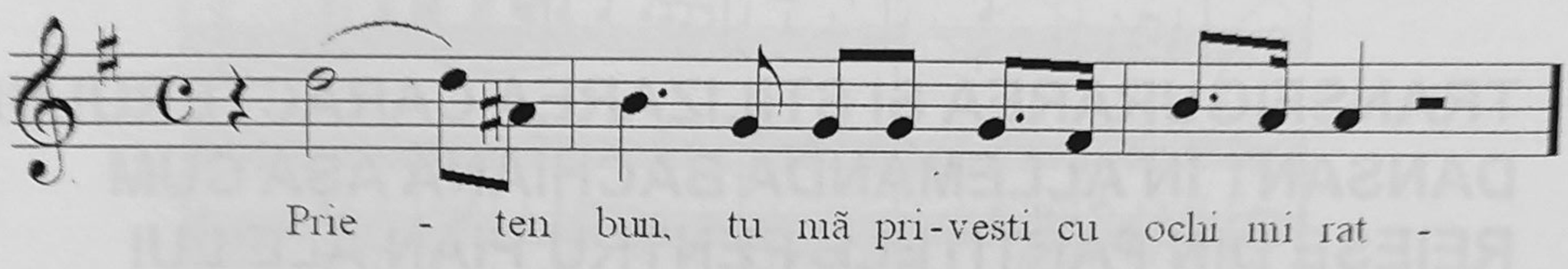
I - nel iu - bit din de - get

Nu putem să nu facem asociere cu leit-motivul inelului construit sub formă de arabesc în "*Pelleas și Melisande*" de Claude Debussy.

Dacă până acum am arătat procesele de adecvare ale mijloacelor muzicale la imaginea poetică, analizate dupa cum s-a putut observa, pe baza unor coduri simple, legate de conturul motivului, direcția melodiei, expresivitatea intervalelor, coduri înrădăcinate în lunga tradiție muzicală anterioară lui Schumann, dorim să dezvăluim în finalul prezentării noastre o modalitate mult mai subtilă de corelare text-muzică. Dacă imaginea iubirii cu intreaga paletă de trăiri - de la prima tresărire la visul de dragoste, de la neliniștea nesiguranței la bucuria împlinirii - au fost creionate printr-un desen melodic curbat ascendent, momentele de cădere, de descurajare au fost imaginate de Schumann sub

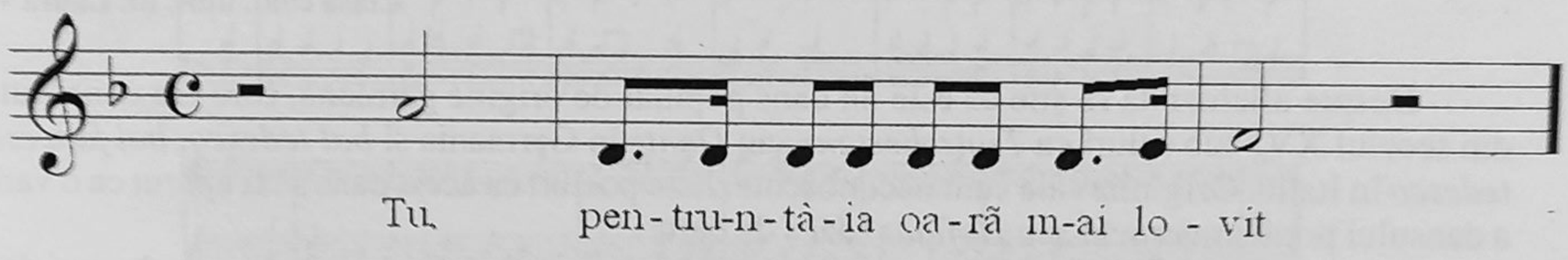
forma unui arc descendent. Acest desen apare mai întâi în liedul no. 6, motivul cumulând mai multe profiluri descendente, la semnificația sa de stare negativa contribuind desigur atât nota lunga de la început, sugerând greutatea exprimarii,dar și elementul cromatic inclus în structura recitativica.

EXEMPLUL MUZICAL 16



În liedul no.8 această configurație va reveni de o manieră mult mai clară prin simetria în oglindă realizată cu motivul inițial, fiind o adevarată expresie a dramei.

EXEMPLUL MUZICAL 17



Aceste ultime două exemple dezavaluie odată mai mult marea finete a compozitorului de a interpreta psihologia sentimentelor și de a imagina echivalentul lor muzical.

Aspectele semnalate demonstrează un fenomen mult prea puțin discutat în legatură cu Robert Schumann: cel al simbolisticii melodice și a leit – motivului, a motivului conducator, corelat în spațiul stilistic al sec. XIX, de obicei, cu stilurile lui Berlioz, Liszt și Wagner. Motivul – simbol la Robert Schumann relevă procesul de adecvare a mijloacelor muzicale la un conținut extramuzical, ideal al esteticii romantice – care în liedul schumann-ian se realizează printr-o poetică sonoră particulară.

TRANSFIGURAREA ȘI STILIZAREA CARACTERULUI DANSANT ÎN ALLEMANDA BACHIANĂ AȘA CUM REIESE DIN PARTITELE PENTRU PIAN ALE LUI JOHANN SEBASTIAN BACH

Ruxandra Postelnicu, Anul I, Muzicologie
Universitatea de Arte „G. Enescu", Iași
Clasa conf. univ. dr. Laura Vasiliu

Despre allemandă se știe că este un dans popular de origine germană, care era cunoscut încă din secolul XVI sub titluri ca *Teutschertanz* sau *Dantz* în Germania și *bal tedesco*, *bal fancese* sau *tedesco* în Italia. Originile sale sunt necunoscute. Este posibil ca acest dans să fi apărut ca o variantă a dansului popular german sau *Hoftanz* (dans de curte).[1]

Pentru prima dată utilizarea denumirii de allemande apare într-un mic manual de dansuri dedicat dansurilor principale ce a fost publicat la Londra în anul 1521. Una din cele șapte coregrafii, incluzându-o pe cea a lui Coplande fără muzica sa de acompaniament, este intitulată *La allemanda*. *La allemanda* este un scurt dans de bază având douăzeci de măsuri în loc de treizeci și două, cum ar fi fost normal. Însă aceasta nu pare a fi prima apariție a dansului. În anul 1480 întâlnim denumirea de allemande și în două tratate italiene, și anume "*Da praticha sue arte tripodii*" a lui *Guglielmo Ebreo* și "*Da praticha sue arte tripodii*" a lui *Giovanni Ambrosio*.[2]

La origine un dans în tempo moderat, în măsură binară, allemanda, care a suferit în decursul timpului transformări de ordin melodic, ritmic și mai ales structural, va atinge cea mai evoluată formă în suitele instrumentale și orchestrale ale lui *Johann Sebastian Bach*.

Compozitorii precursori și apoi cei contemporani cu *Johann Sebastian Bach*, ca de exemplu *William Brade*, *Johann Jacob Froberger*, *Thomas Baltzer*, *Arcangelo Corelli*, *George Böhm*, *Jean Baptiste Lully*, *Jean Philippe Rameau*, *Johann Mattheson*, etc., aduc elemente noi în cristalizarea suitei preclasice și, respectiv, a allemandei. Analizând scriitura a câtorva allemande din creațiile compozitorilor *William Brade*, *Johann Jacob Froberger*, *Thomas Baltzer*, *Arcangelo Corelli* și *George Böhm* vom observa o anumită gradație în dezvoltarea și stilizarea acestui dans.

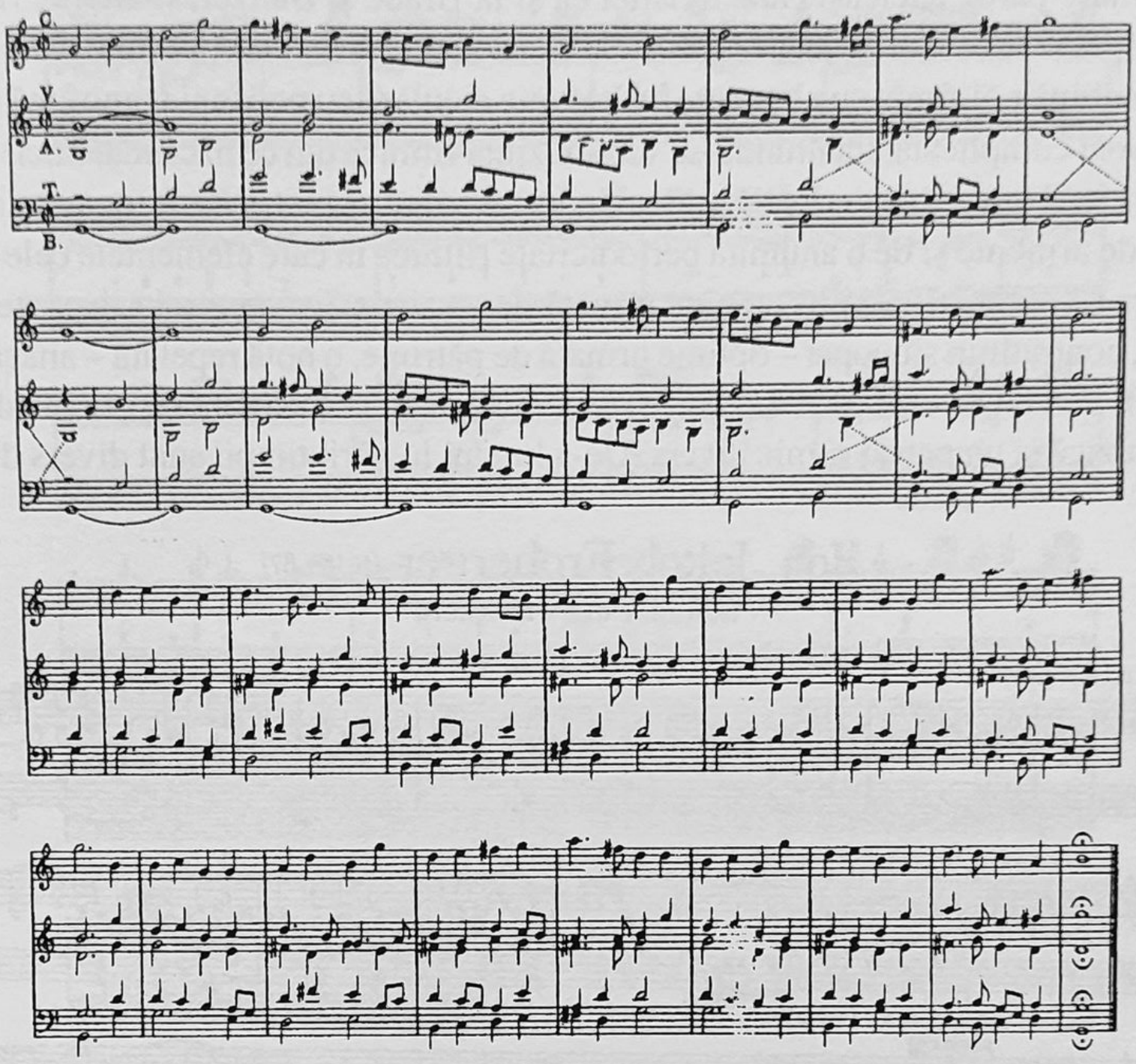
Allemanda lui *William Brade* (1560-1630), compusă în jurul anului 1609 (Hamburg), este alcătuită din două secțiuni (A și B) total diferite. În prima secțiune, unde întâlnim un ritm cruzic, avem de-a face cu o scriitură polifonică imitativă destul de aerisită, cu intrări în stretto la patru voci. În același timp o altă voce joacă rolul de bas continuu, având un cuvânt de spus în discursul muzical doar la cadențe. Prin cadențe Brade anticipă, oarecum, discursul muzical al celei de-a doua secțiuni, care este total diferită de prima. Aici ritmul este anacruzic, iar scriitura este omofonă și mult mai încărcată. De asemenea și liniile melodice sunt contrastante. Față de prima strofă, unde Brade folosește un mers arpegial și treptat, cursiv, în cea de-a doua secțiunea întâlnim o linie melodică plină de salturi. Dacă melodia din prima secțiune este apropiată de caracterul unui marș, ritmul ferm, cu elemente săltărețe datorate formulelor punctate, face ca melodia celei de-a doua secțiuni să aibă un caracter dansant.

---

[1] D. Bughici – *Dicționar de genuri și forme muzicale*, Ed. muzicală, București, 1978, p. 16
[2] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. I

William Brade (1560-1630)

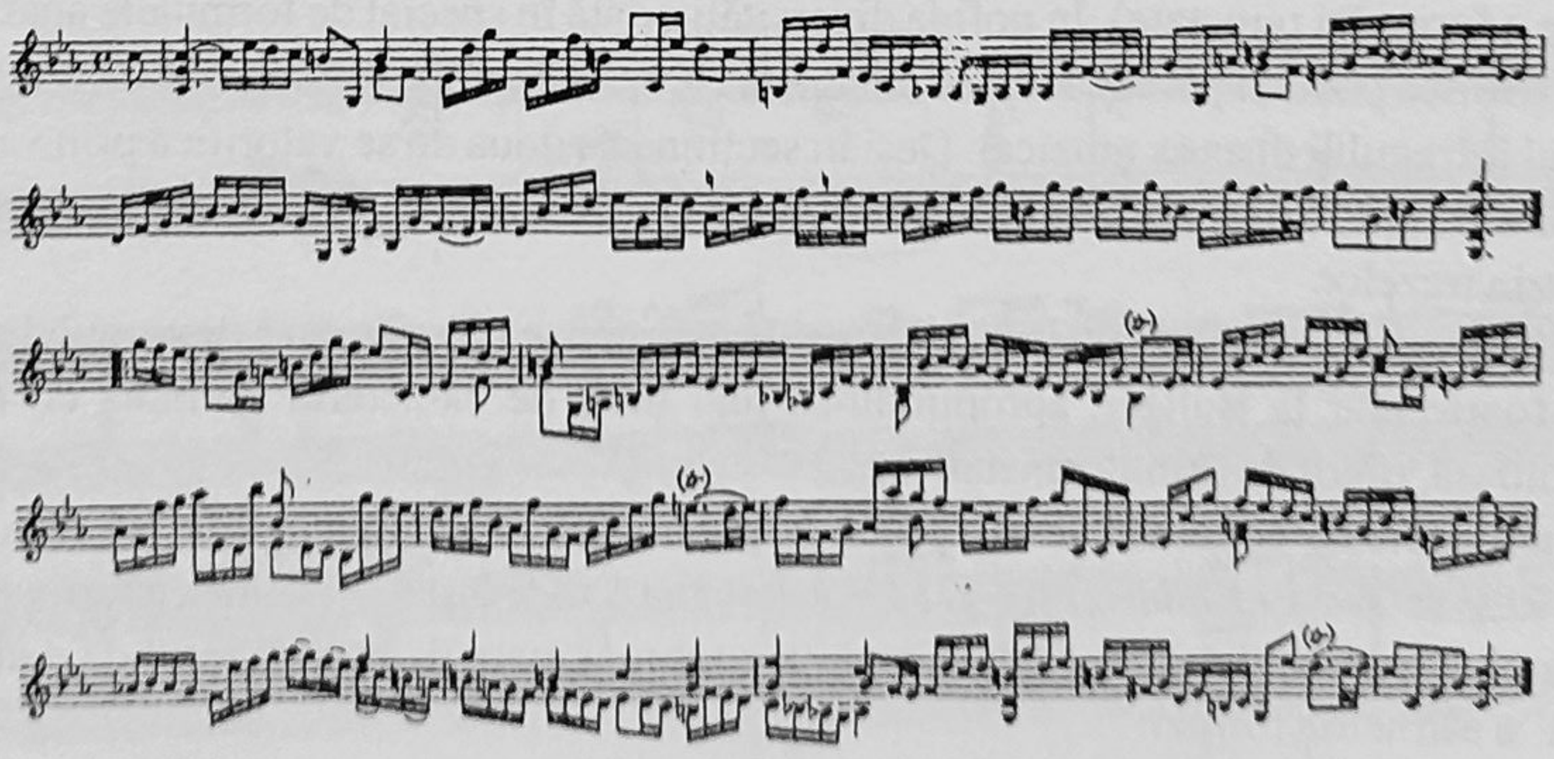
Allemande, fünfstimmig (Hamburg 1609)



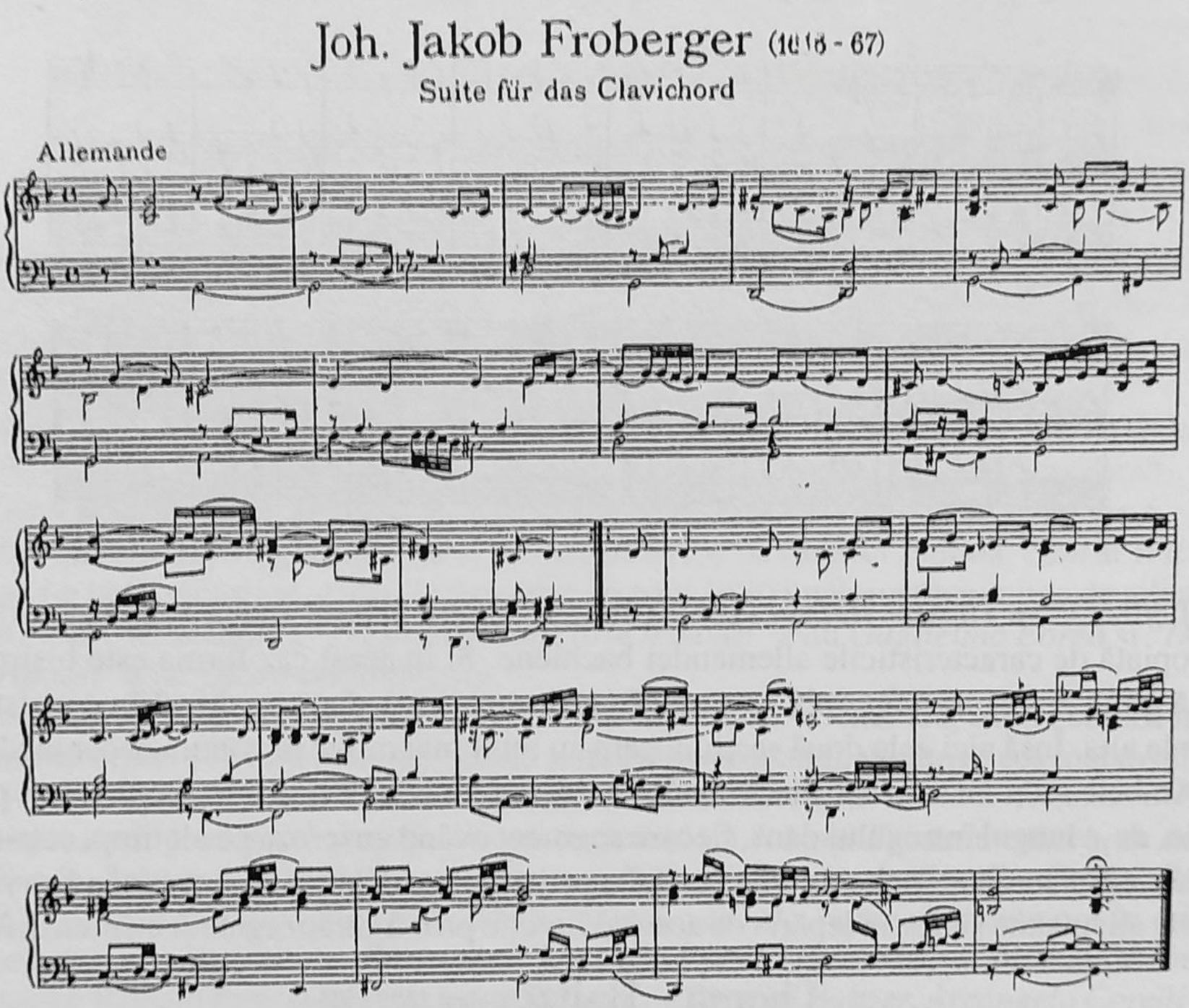
Allemanda lui *Thomas Baltzer* (1630-1663), compusă în jurul anului 1685 la Londra, este mult mai apropiată de caracteristicile allemandei bachiene. Și în acest caz forma este bistrofică simplă unificată printr-o scriitură figurală izoritmică (șaisprezecimi), dar care diferă în consistență de la o secțiune la alta. Însă aici cele două secțiuni care au mult mai multe în comun decât în allemanda lui Brade. Ambele secțiuni sunt caracterizate de un ritm anacruzic. Structura anacruzică se păstrează, în principiu, de-a lungul întregului dans, fiecare segment având anacruza pe alt timp, construită diferit atât ritmic, cât și intonațional, asigurând astfel o periodicitate (ritmică) și imprimând un ritm de dans. Viitoarele allemande se vor îndepărta de această funcție prin figurații egale și asimetria formei.

Thomas Baltzer (ca. 1630-1663)

Allemande für Violine allein (gedruckt London 1685)



La *Johann Jacob Froberger* (1616-1667) putem vorbi deja despre o suită cu cele patru dansuri principale, *allemande, courante, sarabande* și *gigue*, specifice epocii barocului. În allemanda sa întâlnim, în mare parte, aceleași caracteristici ca și la Brade și Baltzer, și anume ritm binar, formă bistrofică simplă și structură ritmică anacruzică. Ceea ce diferă de la unul la altul este scriitura, care la Froberger combină polifonia cu elemente de imitație celulară cu polifonia omofonă și care este mult mai densă și mai complicată, întâlnindu-se subdiviziuni ritmice din ce în ce mai mici. De asemenea se poate observa încă din prima perioadă a allemandei o scriere asimetrică a fragmentelor. Segmentarea lor este dată de armonie și de o anumită periodicitate ritmică în care elementele cele mai importante sunt anacruza (o optime, optime cu punct urmată de o șaisprezecime, trei șaisprezecimi urmate de două optimi, contratimp sincopat – optime urmată de pătrime, o notă repetată – anacruză ce anticipă primul timp), o celulă ritmico-melodică ce reapare în planurile orizontal și vertical și care este de esență anacruzică și un peisaj ritmic divers. De-a lungul lucrării timpii sunt divers divizați. În acest


Joh. Jakob Froberger (16[illegible]-67)
Suite für das Clavichord
Allemande

context remarcăm și formula alcătuită dintr-o pătrime legată de o optime urmată de patru șaisprezecimi (o lărgire a formulei punctate). În pofida diversității, dată în special de formulele anacruzice diferite, unitatea strofică poate fi percepută prin cele două formule comune (punctată și divizată) și prin ritmul punctat al întregului discurs muzical. Deși în secțiunea a doua nu se valorifică prin variația celulelor din prima secțiune, se păstrează aceeași scriitură ritmică punctată și, de asemenea, structura anacruzică și asimetria frazelor.

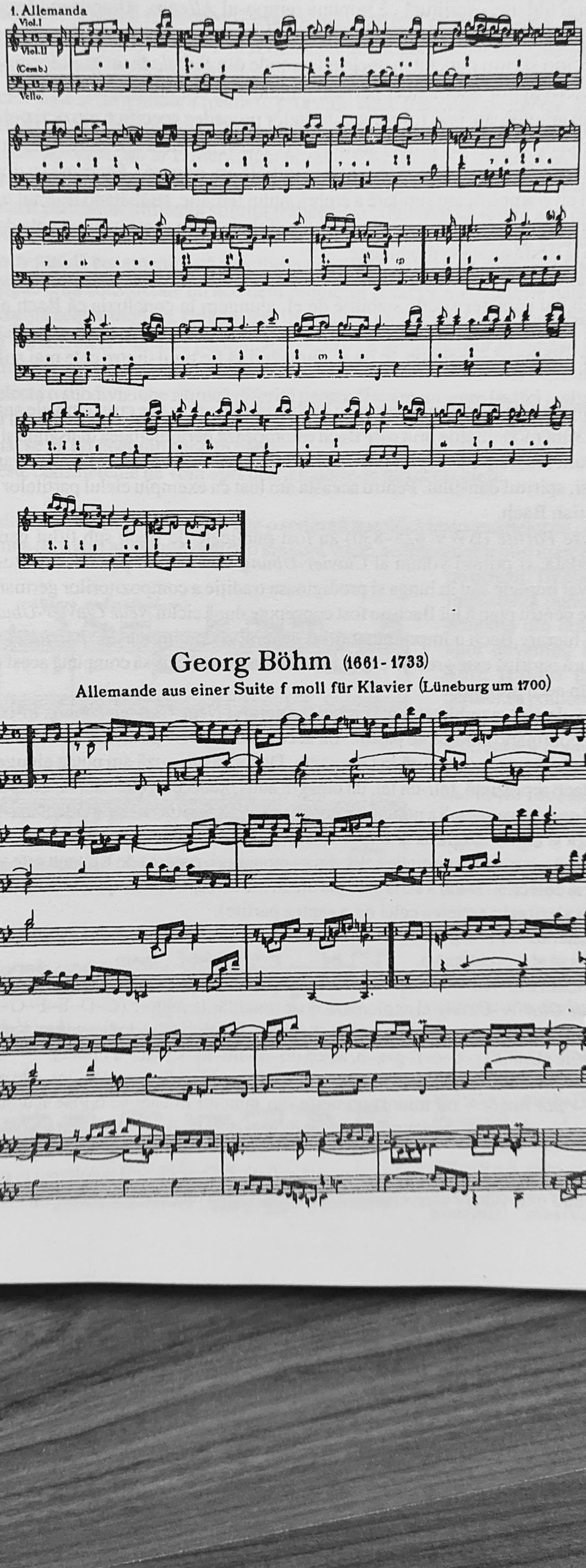
Prin proporționarea asimetrică a formei Froberger se îndepărtează de ritmul dansant care este întâlnit foarte clar la Baltzer, apropiindu-se mai mult de caracterul de marș cu tentă solemnă, ceremonioasă, oferit de ritmul punctat.

Cam aceleași concluzii le-am putea trage și analizând allemandele lui *Arcangelo Corelli* (1653-1713) și *George Böhm* (1661-1733), observând totodată și o dezvoltare a scriiturii, a dialogului dintre voci, a expresivității, dar și o îndepărtare tot mai mare de la caracterul de dans prin valorile punctate și asimetria formei.

A. Corelli (1653–1713)

Kammersonate op. 2, Nº 2 (Rom 1685)

1. Allemanda



Georg Böhm (1661–1733)

Allemande aus einer Suite f moll für Klavier (Lüneburg um 1700)

Însă cuvântul hotărâtor l-a avut Johann Sebastian Bach. Fiind primul dintre cele patru dansuri obligatorii ale suitei preclasice, alături de *courante, sarabande* și *gigue*, la Bach allemanda avea următoarele caracteristici: scriitură ce impune tempo-ul *Allegro, Allegro moderato, Moderato* sau chiar *Andante*, măsură *binară* (2/4 sau 4/4), anacruză de șaisprezecime, uniformitate ritmică din valori mici (șaisprezecimi și ritm punctat în unele allemande din *Suitele franceze*), forma *bistrofică simplă*. Conform caracteristicilor allemandei baroce, temele sale erau construite pe baza unuia sau a două motive care erau amplificate prin folosirea diferitelor procedee specifice muzicii polifonice, a variației și a secvențelor până la sfârșitul primei secțiuni (A). Acest moment era marcat printr-o modulație spre dominantă (sau relativa majoră dacă tonalitatea inițială era minoră). Secțiunea a doua (B) începea cu același motiv și cu o amplificare similară a embrionului tematic, străbătând drumul tonal în sens invers din zona dominantei spre zona tonicii, încheind astfel piesa. În acest context cele două perioade sunt în același timp și desfășurate și modulante.

Comparând concluziile la am ajuns în urma analizei allemandelor predecesorilor lui Johann Sebastian Bach, cu caracteristicile stabilite de el, ajungem la concluzia că Bach nu a făcut altceva decât să pună cap la cap ceea ce generații întregii au realizat. El, de fapt, a definitivat, cizelat, caracteristicile allemandei, aceasta, în final, ajungând să fie unul dintre cele mai stilizate dansuri ale barocului.

Însă complexitatea scriiturii (partiturii) bachiene, în comparație cu exemplele anterioare ne obligă să arătăm care sunt modalitățile prin care Bach estompează periodicitatea dansantă, și apoi să relevăm, prin analiză, cum reușește Bach, prin intermediul unei scriituri polifonice de mare variație celulare, să păstreze, totuși, spiritul dansului. Pentru aceasta am luat ca exemplu ciclul partitelor pentru pian a lui Johann Sebastian Bach.

Cele *Șase Partite* (BWV 825–830) au fost publicate de Bach sub titlul general de *Opus 1*, formând, totodată, și primul volum al *Clavier-Übung*-ului (Studii pentru claviatură). Prin acestea Bach și-a gravat numele său în lunga și prodigioasa tradiție a compozitorilor germani.

Partitele pentru pian a lui Bach au fost concepute după ciclul *Neue Clavier-Übung* a lui Kuhnau. De la această lucrare Bach a împrumutat titlul general și denumirea de "*partita*" (sau *Partie*). Fără această legătură istorică este greu de explicat de ce Bach s-a decis să compună acest tip de muzică de divertisment în acea perioadă.

Kuhnau, de fapt, a publicat două cicluri a caietului *Neue Clavier-Übung*, în 1689 și, respectiv, 1692, fiecare conținând câte șapte partite. La acea vreme aceste partite au fost unele dintre cele mai cunoscute lucrări pentru claviatură în Germania. Din această cauză am putea ajunge la concluzia că partitele lui Bach reprezintă, într-un fel, un omagiu adus predecesorului său, însă nicidecum nostalgic, ci mai curând ca o "provocare" a noului stil componistic. Acest lucru este evident în conținutul stilistic al lucrărilor, ca și cum intenția sa ar fi fost să aducă la zi contribuția originală a lui Kuhnau.

Analizând comparativ partitele celor doi compozitori, ruperea de Kuhnau este vizibilă în modul de concepție al colecției. Bach a scris șase partite în loc de șapte. (De fapt aflăm dintr-un ziar din anul 1730 că Bach a ezitat în scrierea celei de-a șaptea partite).

De asemenea schema tonalităților colecției este diferită. Bach doar a preluat această idee de la predecesorul său și a prelucrat-o.

Planul tonal a lui Kuhnau este unul foarte simplu, bazat pe scara ascendentă: în lucrările primului volum al *Neue Clavier-Übung* el explorează doar tonalitățile majore (C–D–E–F–G–A–B-flat, adică Do–Re–Mi–Fa–Sol–La–Si bemol major), iar în lucrările celui de-al doilea volum Kuhnau explorează doar tonalitățile minore (c–d–e–f–g–a–b, adică do–re–mi–fa–sol–la–si minor).

Schema tonalităților lui Bach (B-flat–c–a–D–G–e, adică Si bemol major – do minor – la minor – Re major – Sol major – mi minor) pornește din punctul în care se oprise Kuhnau, amestecând modurile majore și minore oarecum întâmplător. Aici, totuși, Bach merge cu un pas mai departe de Kuhnau.

Schema lui Bach este, de fapt, o secvență sofisticată bazată pe dezvoltarea gradată ascendentă și descendentă a intervalelor care, efectiv, formează o formă hibridă, bidemensională (sau *crescendo*).

Partitele pentru pian sunt remarcabile prin modul în care forma de dans este transfigurată, la fel ca şi prin varietatea mişcărilor individuale ce diferă de la o partită la alta. În partite domină scriitura polifonică imitativă, dar întâlnim şi alte tipuri de polifonie, cum ar fi polifonia liberă, armonică, omofonă.

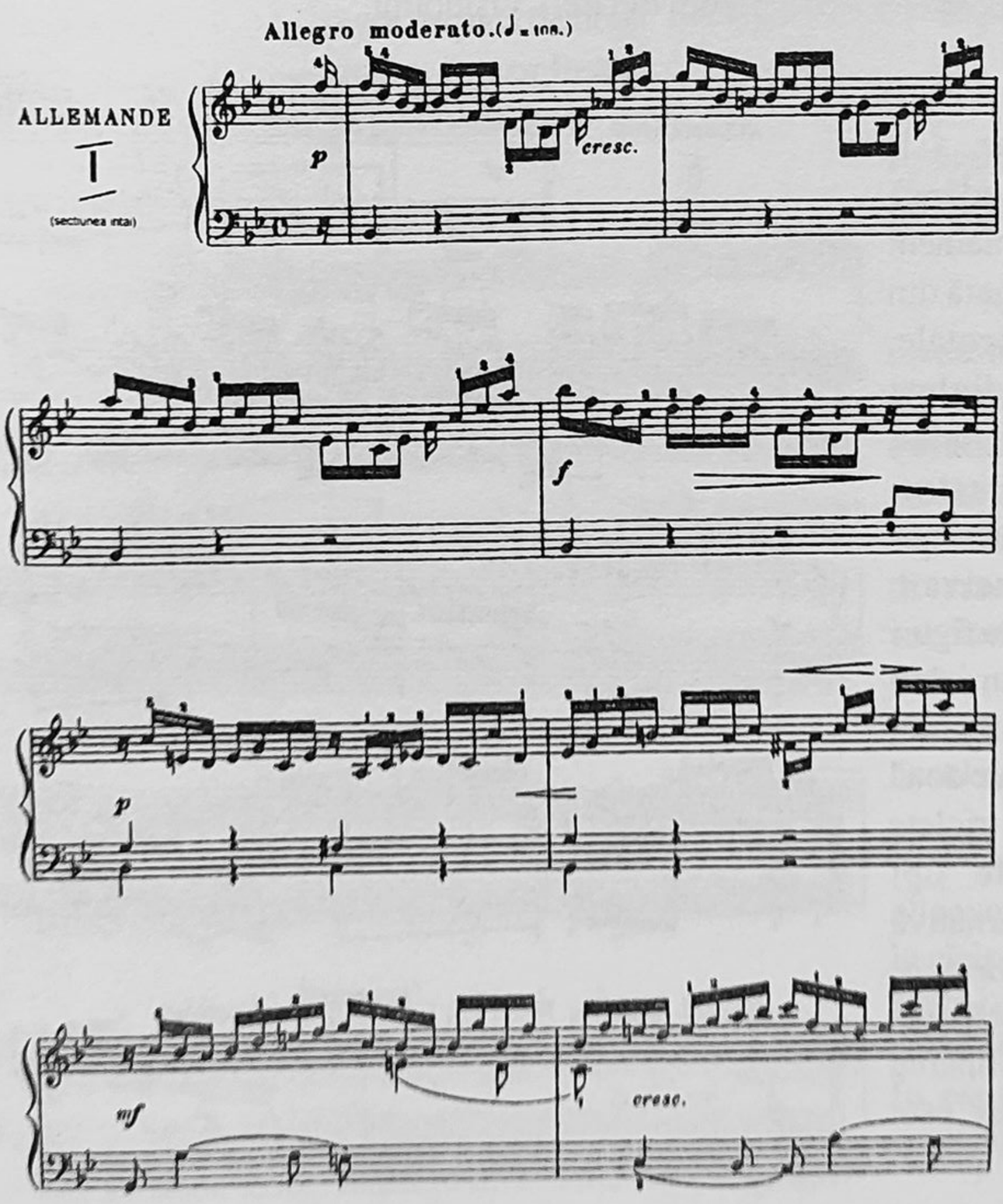
Este dificil de conceput un *Opus 1* mai deosebit decât cel format din cele şase partite pentru pian care reprezintă ultimul cuvânt pe care Bach l-a avut de spus în acest gen, întrecând prin varietate, profunzime intelectuală şi dificultate a tehnicii, propriile suite *franceze* şi *engleze*. Ele, de asemenea, încheie o lungă şi distinsă tradiţie prin ridicarea însuşirilor de dans la nivelul marei arte.

Bach şi contemporanii săi ar fi identificat această tradiţie fără ezitare cu cea franceză, şi într-adevăr unele dintre primele mişcări de suită sunt clare imitaţii ale modelelor franceze. Totuşi, până la vremea compunerii partitelor, influenţa stilului francez s-a combinat cu multe alte maniere, formând stilul matur a lui Bach. Să nu uităm că în acea vreme a apărut şi versiunea italiană a dansurilor: pasionata *corrente* rapidă era ameninţată de subtila *courante*, în timp ce dansurile franceze ce purtau denumirea de *gigue* erau considerate un accident prematur chiar pe meleagurile natale.

Bach foloseşte aceste modele, singure sau împreună, incluzându-le în "propriul" contrapunct, pentru a realiza contrastul şi culoarea particulară, pentru că în momentul în care se vor pune faţă în faţă două stiluri naţionale se va ajunge la concluzia că nici allemandele, şi nici courante-le nu sună la fel, el putând selecta o subdiviziune ritmică diferită pentru fiecare mişcare (astfel o allemande va avea pe tot cuprinsul triolete, alta o figură punctată şi aşa mai departe) sub care larga scară de ritmuri tipice dansului original se va ivi doar din când în când.

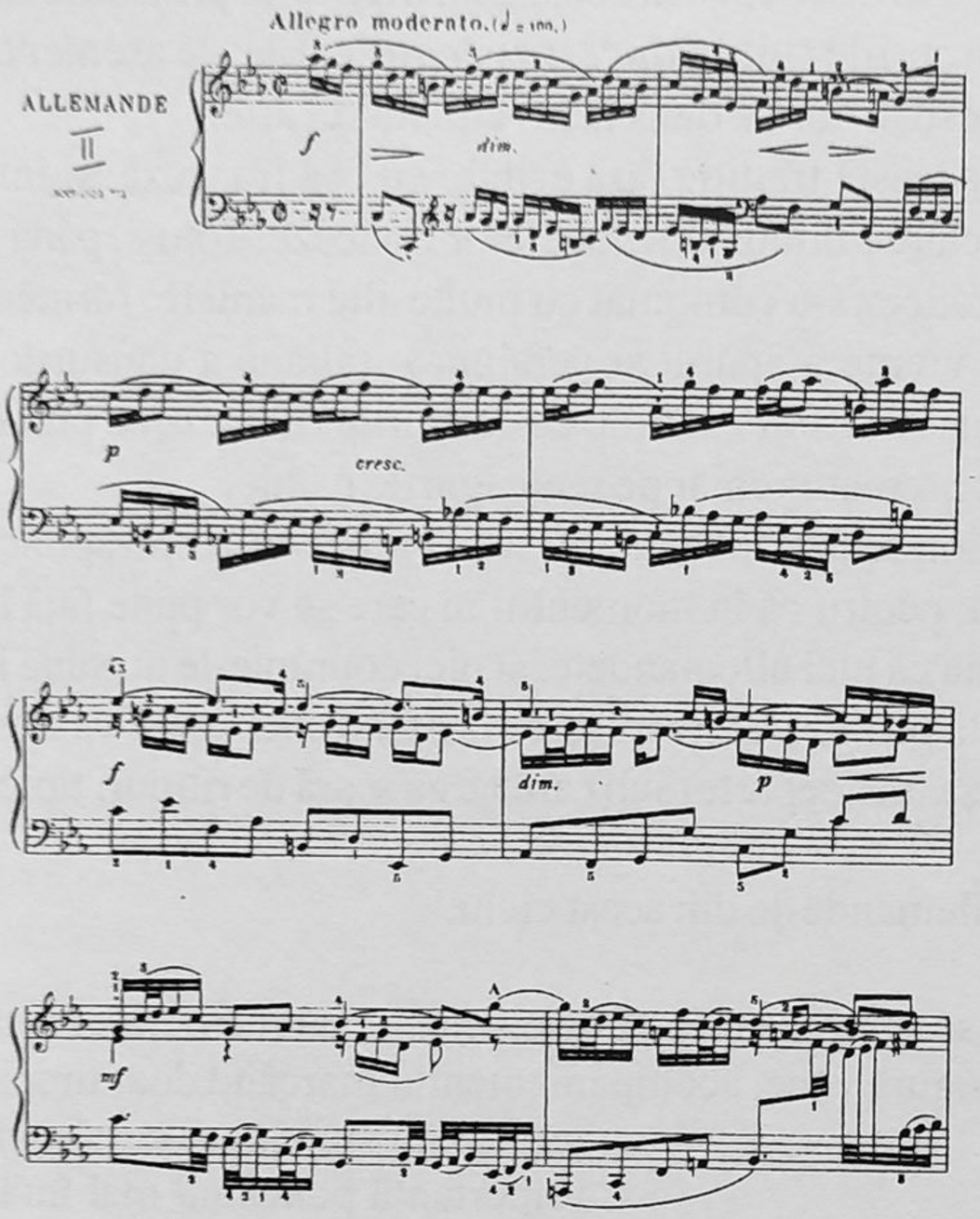
După aceste considerente ne vom opri la allemande-le din acest ciclu.

Allemanda din *Partita nr. 1* debutează într-o scriitură specifică instrumentelor cu coarde, alcătuită dintr-o succesiune de figuri arpegiale pentru o singură voce, acompaniamentul marcând doar timpii principali. Treptat acesta câştigă importanţă punctând mai întâi armonia din doi în doi timpi, apoi devenind bas continuu. Spre finalul primei strofe densitatea polifonică creşte până la trei, respectiv, patru voci. În secţiunea a doua sunt aceleaşi momente, dar cu o altă pondere. În toată această scriitură evidente sunt gruparea binară a figurilor pe 4 (şi 2) timpi şi structura anacruzică subînţeleasă a fiecărui segment. Structura izoritmică a figuraţiilor şi variaţia densităţii polifonice de la o voce la patru voci duce la estomparea caracterului de dans.

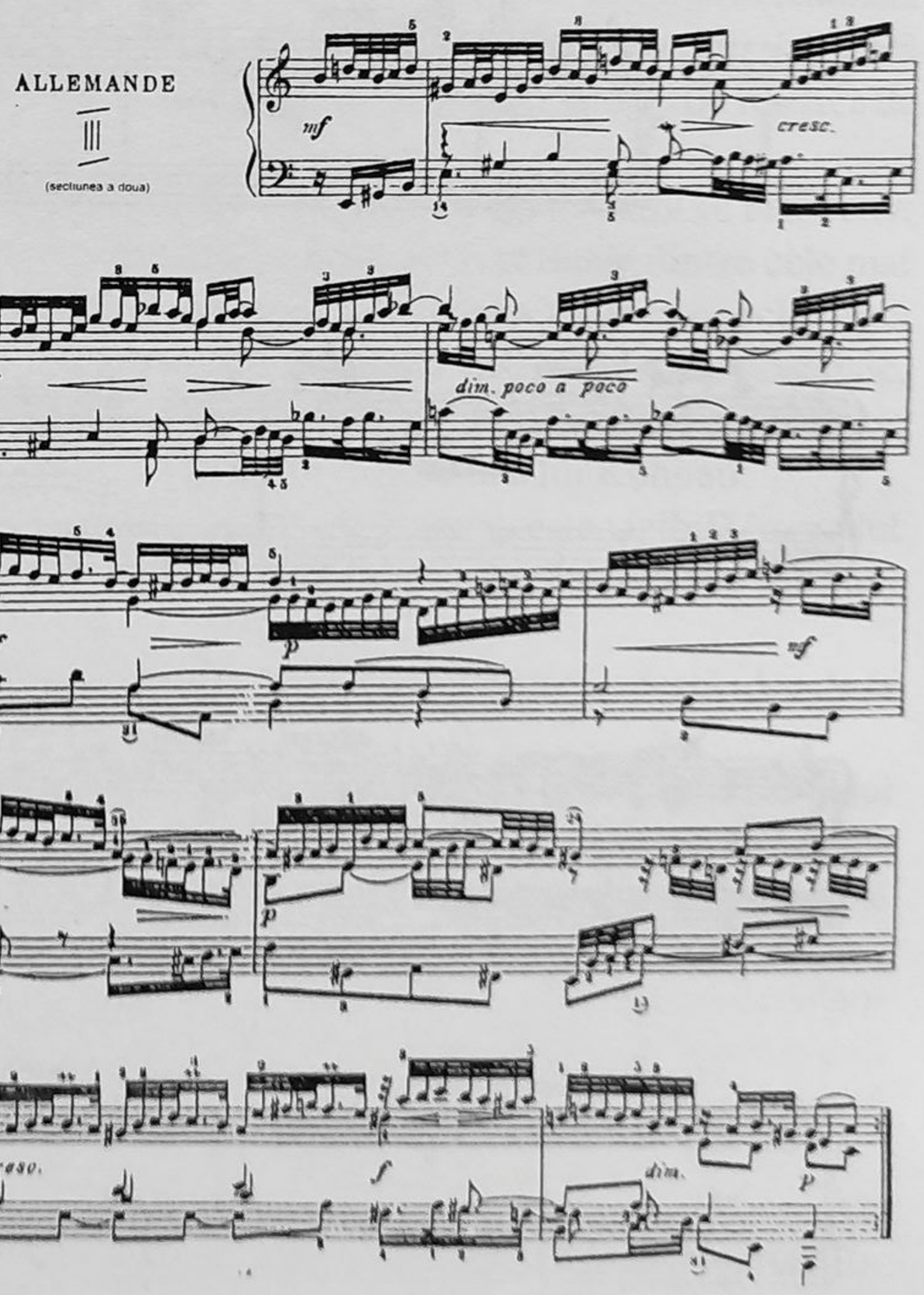


Prima parte din *Partita nr. 2*, intitulată *Sinfonia*, ne introduce imediat într-o lume a Pasiunilor şi cantatelor bisericeşti. Lenta introducere dramatică este concepută în stilul particular orchestral, cu acorduri masive, deseori

disonante, pauze și solo-uri pentru mâna dreaptă. Bach continuă să exploreze această structură în Allemande, lăsând ritmul dansant mult în urmă. Polifonia imitativă, contrapunctul dublu în deformare conjunctă a segmentelor sau la distanță în raportul dintre strofe, variația densității polifonice, sunt elementele esențiale ale elaborării componistice care estompează caracterul de dans. El este subînțeles și transpare doar în periodicitatea secvențelor.



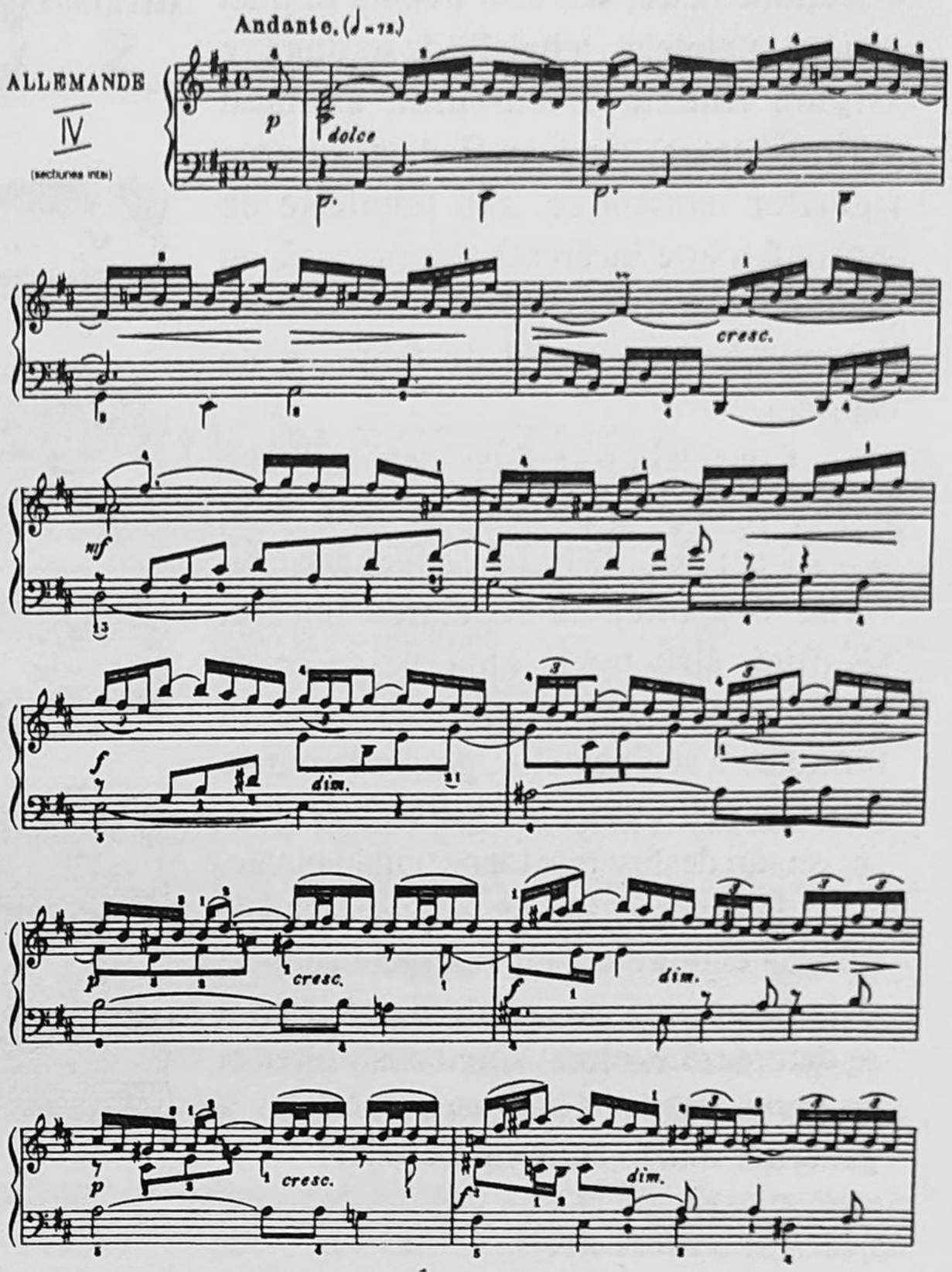
În *Partita nr. 3* – care probabil, împreună cu *Partita nr.6*, au fost scrise înaintea celorlalte, ținând cont că sunt singurele care apar în 1725 în *Clavierbuchlein* pentru Anna Magdalena Bach – avem de-a face cu o elegantă Allemandă, bogată în formule ornamentale caracteristice epocii. Scriitura ritmică încărcată, unde se folosesc subdiviziuni până la treizecișidoimi, face ca această allemandă să iasă din tiparele clasice, știute până acum, în primul rând prin tempo-ul lent. Dezvoltarea capricioasă a figurilor pe formule divizionare diverse, cât și încercări de imitație sau secvențare foarte libere (măsurile 1, 2), vor duce la dispariția caracterului dansant. Perceperea sa izolată se datorează unor formule ritmice ce apar succesiv pe anumite spații: șaisprezecime cu punct urmată de o treizecișidoime, optime cu punct urmată de șaisprezecime și formulei anacruzice alcătuită din trei treizecișidoimi.

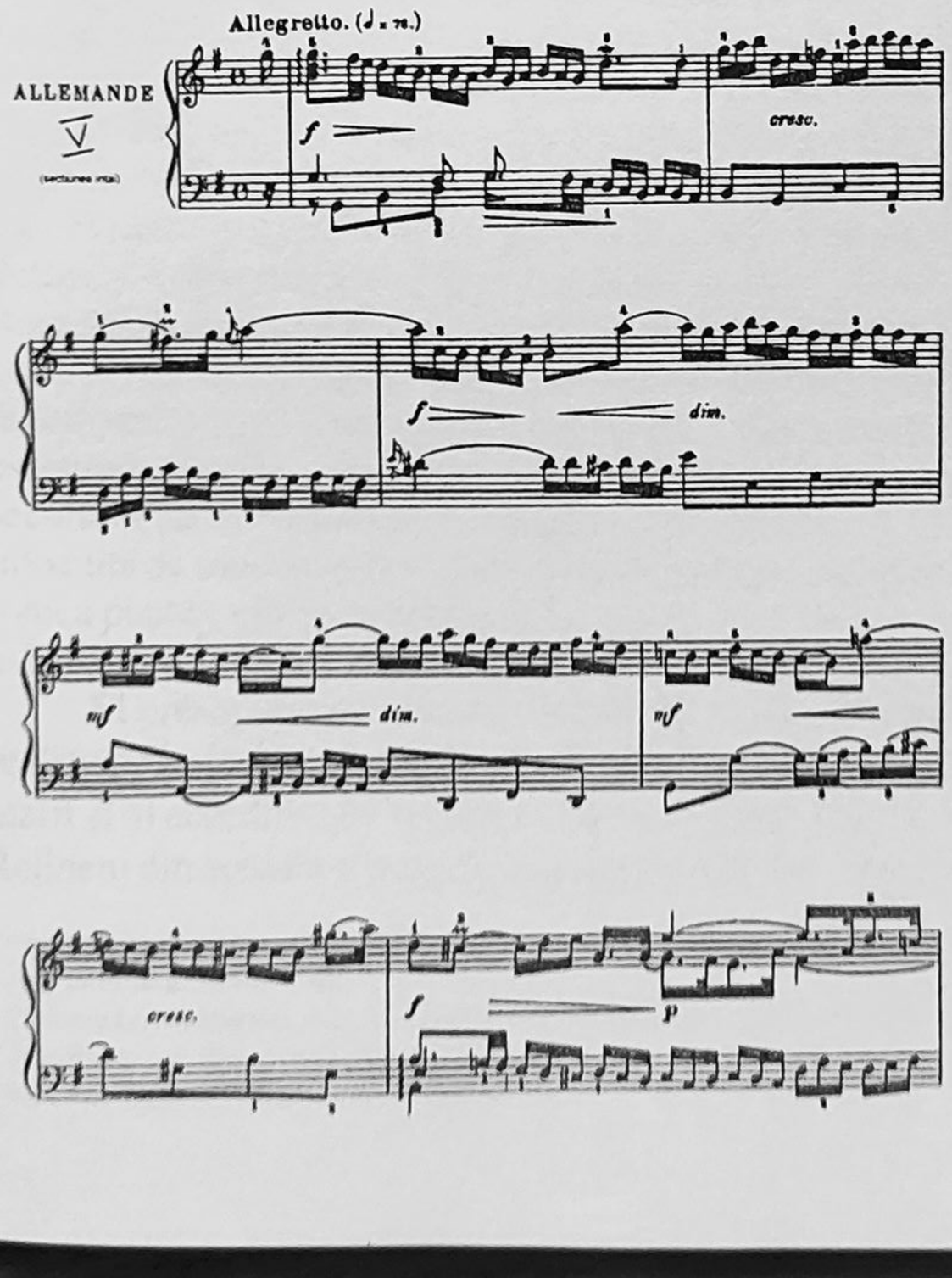


Allemanda din *Partita nr. 4* îl prezintă pe Bach până la cea mai adâncă intimitate: cel mai simplu acompaniament suportând o melodie la modă formată din sute de minuscule figuri ornamentale. Compozitorii au numit acest dialect "violonistic". Este sigur că tradiția figurilor ornamentale din compozițiile instrumentale trebuie să fi contribuit la acesta.

De la început se poate observa o gradație a subdivizării ritmului de la figuri alcătuite din șaisprezecimi cu opriri în valori mai mari, precum triolet de șaisprezecimi, apoi valori mai mici alcătuite din câte două sau patru treizecișidoimi, până la triolete succesive și grupări de câte opt treizecișidoimi. Folosirea lor alternativă duce la o poliritmie orizontală care estompează pulsația dansantă. În acest sens un cuvânt de spus îl are și sincoparea frecventă. Elementul de stabilitate este basul continuu.

Descoperirea de către Bach a concertelor lui Vivaldi în jurul anului 1713 a jucat un rol foarte important în viaţa sa de compozitor, însă mulţi ani au trecut până a găsit un mod într-adevăr inventiv de a adapta acest nou stil la claviatură. Praeambulum care începe *Partita nr. 5* rămâne, probabil, cea mai elegantă şi îndrăzneaţă soluţie: un concert în miniatură ce înlocuieşte efectele orchestrale cu o varietate de tehnici virtuozice pentru claviatură. Caracterul său contaminează întreaga piesă, în special scâtâietoare Corrente şi Tempo di Menuetto, a căror adevărate coloraturi ritmice sunt regăsite doar în cadenţe. În Allemande se poate observa, de asemenea, o stare generală luminoasă. Din punct de vedere ritmic, ea este mai riguroasă şi mai simplă, având doar două formule generatoare (şaisprezecime cu punct urmată de două treizecişidoimi şi triolet de şaisprezecimi). Cu trioletul de şaisprezecimi se menţine continuu pulsaţia temporală şi cu formula punctată, alcătuită din şaisprezecime cu punct urmată de două treizecişidoimi, ce apare cu intermitenţă, în unele situaţii suprapunându-se pe formula alcătuită din triolet de şaisprezecimi, este păstrat caracterul dansant.





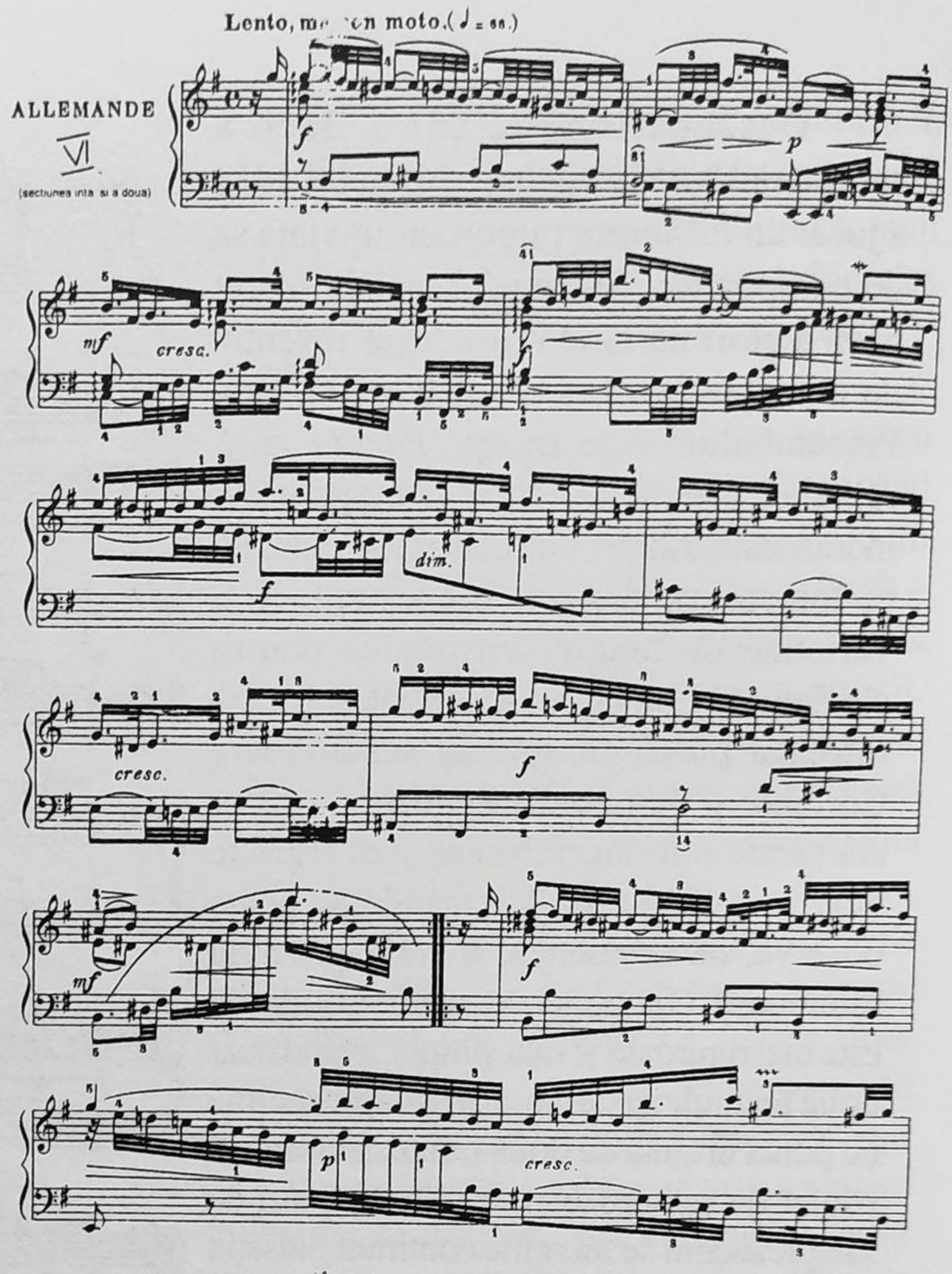
Allemanda din *Partita nr. 6* este înrudită, din punct de vedere ritmic, cu allemanda din Partita nr. 3 pentru pian, prin existenţa subdiviziunilor până la treizecişidoimi. Şi aici dezvoltarea capricioasă a figurilor pe formule divizionare diverse, cât şi încercări de imitaţie sau secvenţare foarte libere vor duce la diminuarea caracterului dansant. Periodicitatea este însă păstrată de izoritmia basului continuu.

Analiza întreprinsă demonstrează că allemandele bachiene, aşa cum pot fi citite în ciclul celor şase partite pentru pian, au un limbaj componistic mult mai complex decât cel al precedesorilor şi contemporanilor săi. În esenţă, în acest aspect, descoperim explicaţia transfigurării caracterului de dans.

Reamintim procedeele tehnice prin care pulsația dansantă este suspendată pe o secțiune mare, sau este trecută în plan secund, subînțeles: tehnicile de scriitură ce asigură fluența discursului, anulând periodicitatea, cum ar fi desfășurarea figurilor izoritmice, sau tehnicile de scriitură foarte încărcată, capricioasă, cu multe formule ritmice diferite ce se succed, determinând un profil de fantezie, de capriciu.

Considerăm însă că, deși în multe locuri suprimat, caracterul de dans poate fi perceput datorită următoarelor aspecte: forma bistrofică cu repetarea fiecărei secțiuni, structurile anacruzice ce se perpetuează sau revin periodic în formularea segmentelor, grupările binare de doi și patru timpi a figurilor motivice, secvențări desfășurate tot pe unități binare.

Poate nu întâmplător caracterului de savantă elaborare a allemandei bachiene și, în consecință, desprinderii ei de dans, i se datorează evoluția spre constituirea ei ca parte întâi – *Allegro de sonată* – a genurilor sonato-simfonice clasice.



ELEMENTE DE ORIGINALITATE ÎN SCRIITURA ARMONICĂ A CELOR 24 DE PRELUDII DE FR.CHOPIN

Izabela Aparu Zamfirache, Anul III, Muzicologie
Universitatea de Arte „G. Enescu", Iași
Clasa conf. univ. dr. Laura Vasiliu

Frederic Chopin constituie o excepție pentru tendințele vremii sale când compozitorii aspirau către o maximă clarificare a imaginii sonore prin mijloace programatice, fără a contrazice însă "esențialitatea spiritului romantic."[1] În acest sens, compozitorul își îmbogățește stilul sentimentalist cu accente "încărcate de voință de acțiune"[2], ce se aud acum, pentru prima dată după perioada beethoveniană. Armonia, tehnica pianistică, precum și forma muzicală din compozițiile sale stau sub semnul originalității. Chopin își frapează contemporanii prin libertatea tonală, fluiditatea discursului, luxuriența ornamentației prin felul în care unește talentul de melodist genial cu cel de armonizator original.

Rareori Chopin a fost influențat de concepțiile vreunui compozitor, dar cel față de care avea o înclinație și o admirație deosebită, nu era un contemporan, ci marele J. S. Bach. Astfel, cele 24 de preludii, ce formează un ciclu de lucrări scrise în toate tonalitățile majore și minore, ordonate pe scara cvintelor au fost concepute dupa modelul preludiilor pentru clavecin de Bach, cu precizarea că Bach în construcția acestora s-a folosit de principiul tonalităților omonime, ordonate cromatic. Dar deosebirea fundamentală față de Bach constă în metamorfozarea statutului și conținutului tematic al preludiului. La Chopin acest gen nu se mai raportează ca parte introductivă la un ciclu de piese sau la o a doua piesă caracteristică (ne referim la Preludiul din debutul suitei preclasice sau la preludiul din cuplul Preludiul și fugă), ci ajunge sa fie o piesa de sine stătătoare. Altfel spus preludiul nu se mai definește ca gen, ci devine un concept în sine."Fiecare preludiu - afirma Ada Brumaru – oricât de scurt ar fi, are o individualitate distinctă, exprimă o anumită stare sufletească, o anume idee, un tablou, fapt care a determinat numeroase comentarii programatice."[3] Pentru a înțelege particularitățile armoniei romantice în general am utilizat sistematizarea maestrului Valentin Timaru.[4] Domnia sa precizează, de la început ca structura tonal-funcțională a armoniei în Romantism se realizeaza "prin dezvoltarea circuitului funcțional pe trei straturi de subordonare". Stratul primar îl constituie relațiile dintre T- D- SD, ca esență a sistemului tonal, ce nu dispare, în pofida tuturor îmbogățirilor, modulațiilor specifice limbajului secolului XIX. Al doilea este stratul substituțional în care fiecare dintre funcțiile principale poate fi înlocuita de treptele aflate la distanța de terța ascendenta sau descendenta (adica de mediante). Astfel tonica poate sa fie și treapta a-VI și a-III, dominanta și treapta a-II și a-VII, subdominanta și treapta a-II și a-VI. În fine stratul modular este ceva mai complex.

El presupune un transfer de funcții în sens ascendent sau descendent. Acest transfer se poate realiza pe linie dominantică sau subdominantică, pe direcția cvintelor sau prin enarmonia acordului marit și al acordului de septima – ce sunt principalii pioni ai modulațiilor enarmonice și cromatice. Reținem din aceasta sistematizare ca principalele înnoiri în armonia romantică o constituie frecvența

---

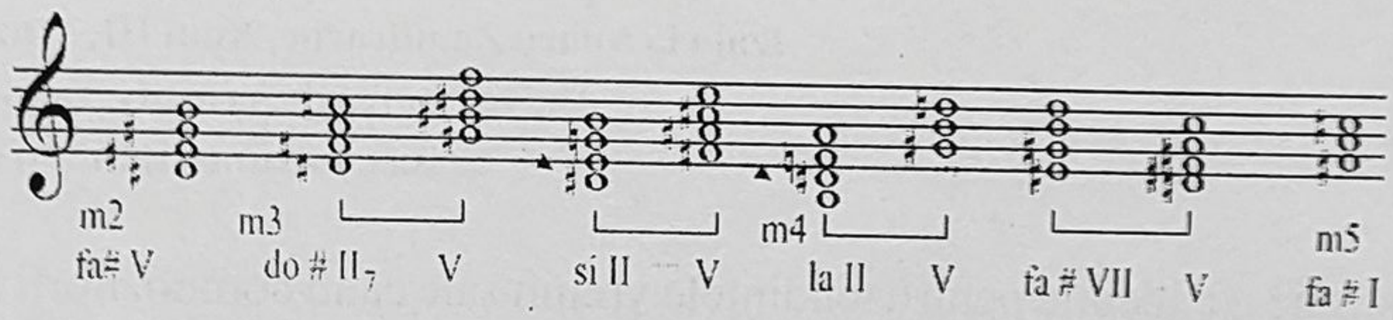
[1] Ada Brumaru, *Romantismul în muzică*
[2] Ștefania Lobaczewska, *Aportul lui Fr. Chopin la Romantismul european*
[3] Ada Brumaru, *Romantismul în muzica*
[4] Valentin Timaru, *Principiul Stroficității*

sporită a treptelor secundare și a modulațiilor cromatice și enarmonice, primul aspect reprezentând o deschidere spre modal, cel de-al doilea demonstrând evoluția prin cromatizare sporită și accentuarea funcției dominantice.

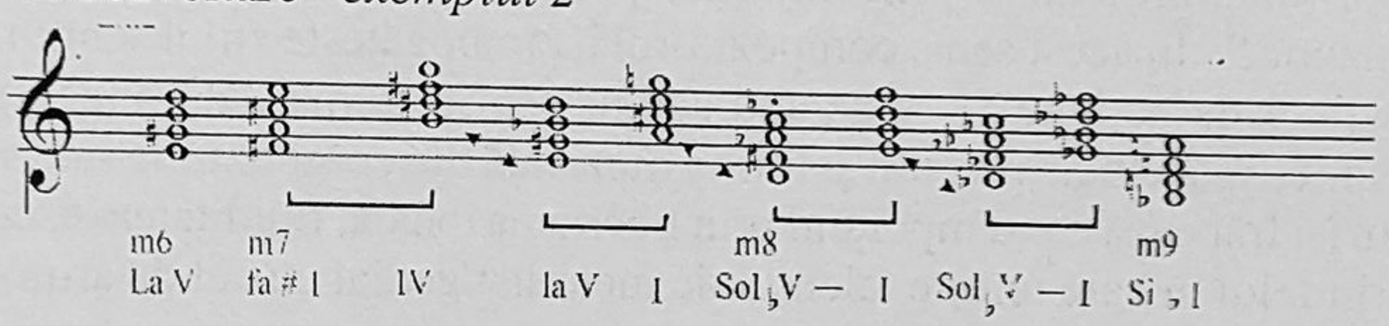
În urma analizei efectuate am ajuns la convingerea că elementele de cel mai mare interes pentru reliefarea particularităților de armonizare la Chopin în cele 24 de preludii sunt:

- inflexiunile modulatorii realizate prin înlănțuiri de acorduri disonante și
- mijloace de integrare a modalului în spațiul tonal.

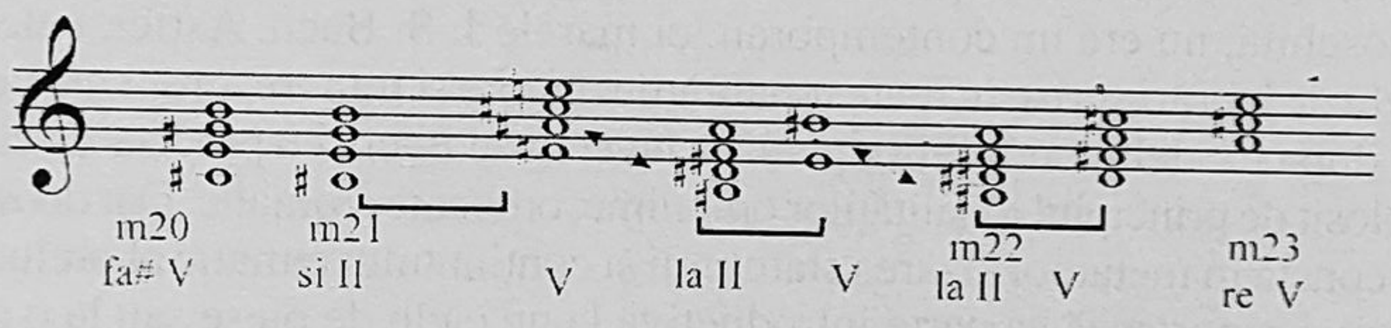
Intrând în miezul problematicii aș spune ca înlănțuirile de acorduri de septimă reprezinta de fapt succesiuni de inflexiuni modulatorii, generând suspensia sonorității prin amânarea rezolvării disonanței. Prezența acestora este evidenta în preludiile 14, 17, 19, dar mai ales în preludiul numărul 8, unde din scriitura încărcată de figurații melodice se desprind aceste momente ce au în cadrul dramaturgiei rol de variație – *exemplul 1*



de dezvoltare - *exemplul 2*

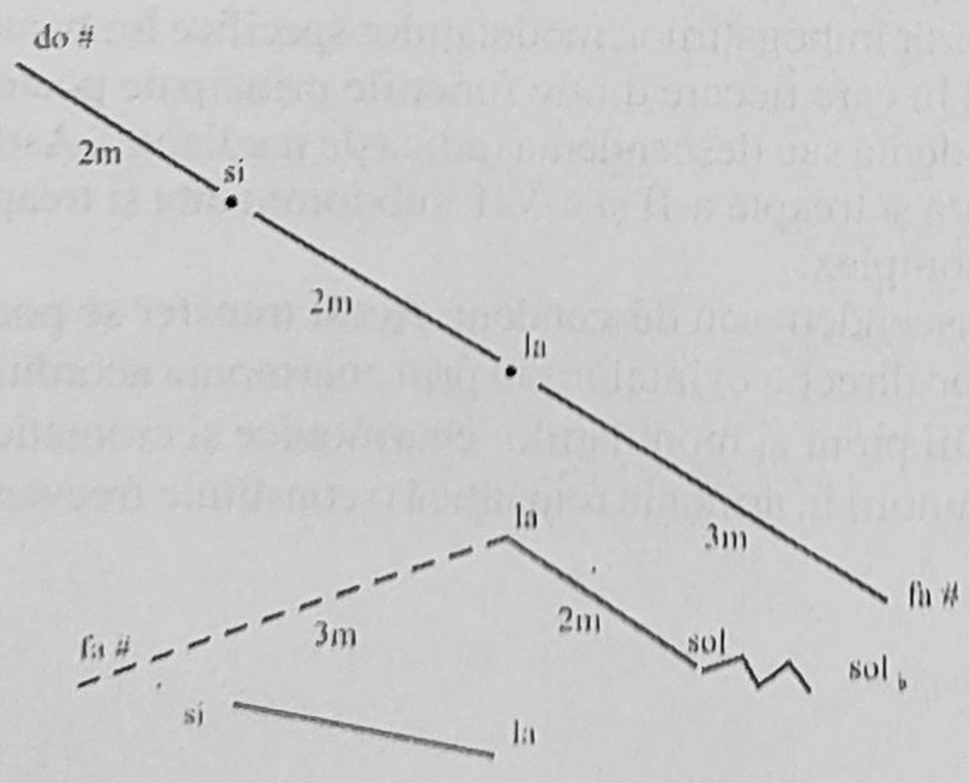


și tranziție – *exemplul 3*



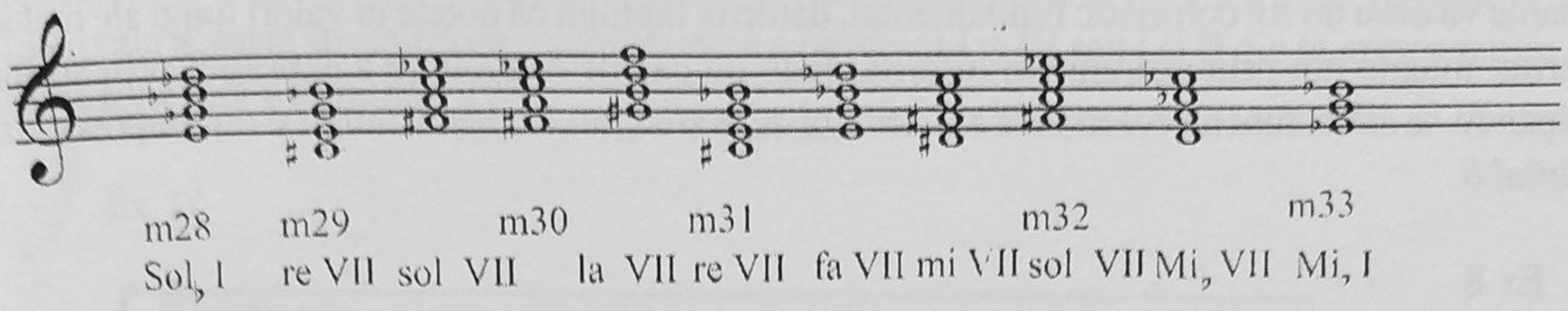
De fapt, chiar dacă avem înlănțuiri de opt sau șase acorduri cu septimă, se poate observa caracterul autentic al funcționalităților tonale: II – V (de 6 ori), V – I (de 3 ori), VII –V (1 data), I –IV (1 data), legaturile dintre acestea fiind de asemenea realizate la cvintă descendentă.

Ca și la Bach, aici, inflexiunile modulatorii secvențiale se desfașoara de cele mai multe ori la secunda mare descendenta (de 4 ori). Chopin adauga în acest fragment și terța ascendenta-descendentă și prima mărită, ultimul interval accentuând tendința acestuia de a folosi modulația enarmonica ca element înnoitor al armoniei romantice. – *exemplul 4*

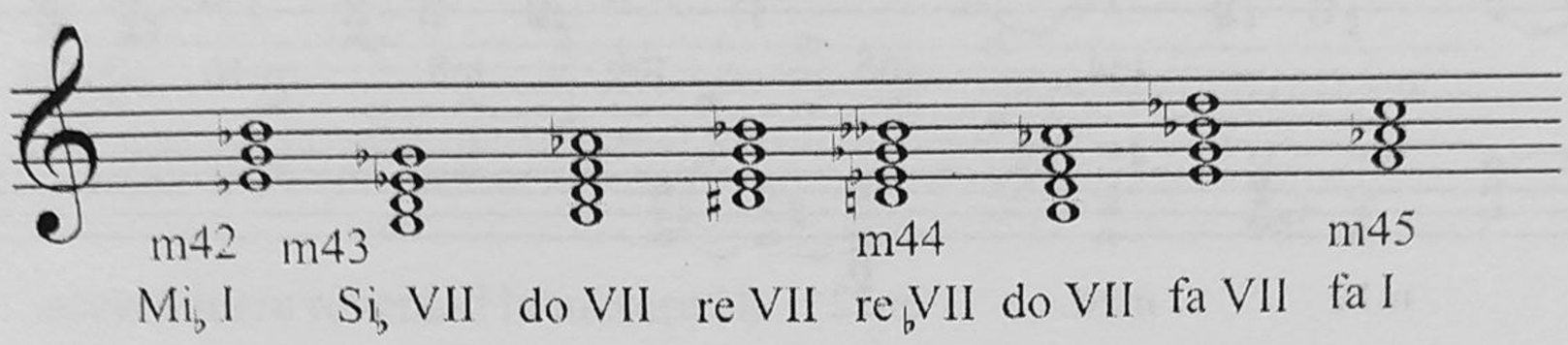


Același tip de înlănțuire armonică este prezent și în preludiul numărul 19. Aici, însă nu mai găsim desfășurarea secvențială și nici coordonatele intervalice de legătură, ci întâlnim doar o înșiruire de acorduri cu septime nerezolvate, ce evoluează pe porțiuni de timp mai mari sau mai mici. În modelarea discursului melodic acestea îndeplinesc tot funcții de dinamizare și variație – *exemplele 5* și *6*

Ex 5



Ex 6

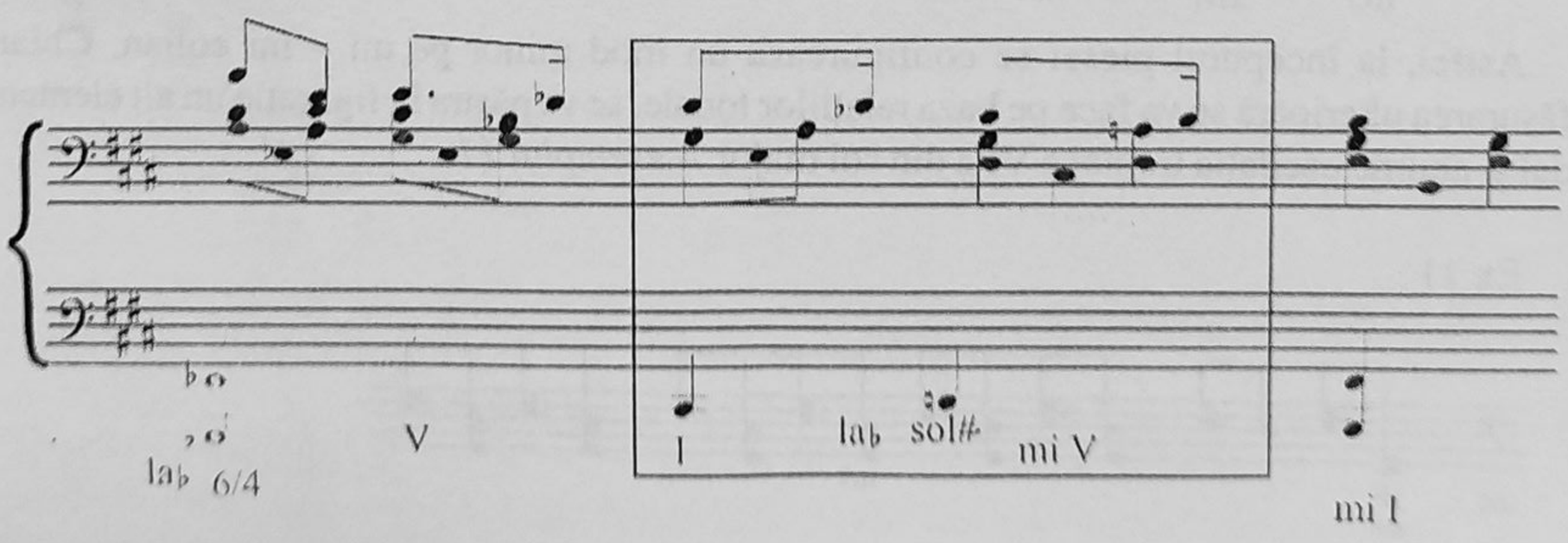


În cadrul modulației enarmonice (din primul exemplu) și cromatice (din al doilea exemplu), inflexiunile modulatorii se desfășoară numai prin intermediul acordului micșorat cu septimă micșorata de pe treapta a VII a:

ex. 5 reVII, solVII, laVII, reVII, faVII, miVII, solVII, MibVII
ex. 6 SibVII, doVII, reVII, rebVII, doVII, faVII
în decursul înlănțuirilor, putându-se observa reveniri de acorduri:
ex. 5 reVII (de 2 ori) și solVII (de 3 ori)
ex. 6 doVII (de 2 ori)
legăturile dintre inflexiuni decurgând fie în relații autentice:
ex. 5 re-sol, sol-la, la-re, sol-Mib
ex. 6 Sib-do, do-re, do-fa
fie în relații plagale:
ex. 5 re-fa, fa-mi, mi-sol
ex. 6 reb-do

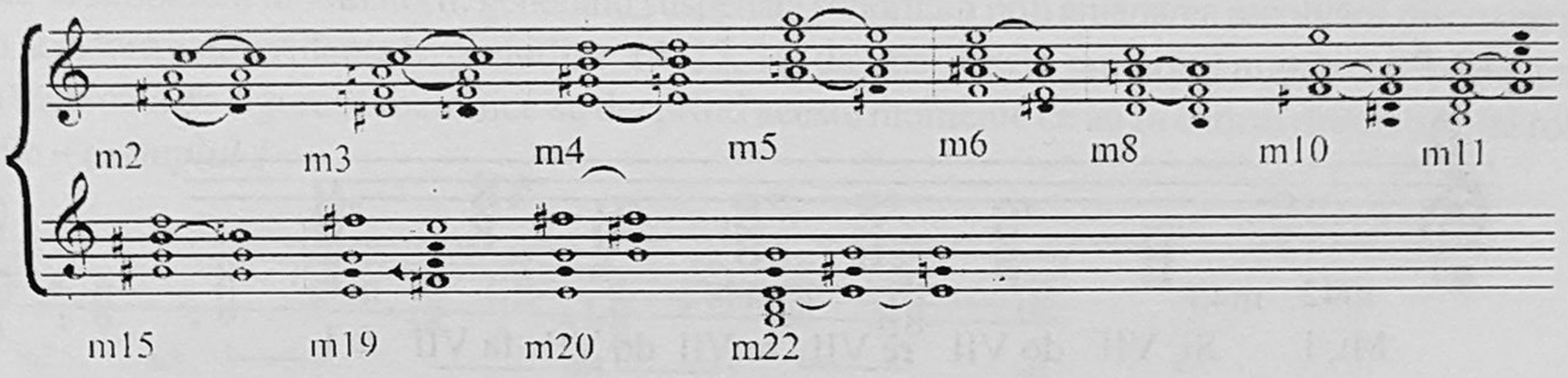
Dacă inflexiunile modulatorii cu implicarea enarmoniei sunt prezente în mai multe preludii, modulațiile enarmonice finalizate prin cadență sunt mai puțin numeroase. Această modulație, prezentă în multe partituri beethoveniene este folosită cu parcimonie de Chopin, pentru că ea în final este statică. Unul din puținele cazuri îl întâlnim în preludiul numărul 9, în care prin echivalare enarmonică a acordurilor lab minor – sol- minor se modulează la o terță descendentă. – *exemplul 7*

Ex 7



Desigur aspectul cel mai frapant și cunoscut în preludiile lui Chopin în ce privește înlănțuirile de acorduri cu septimă este armonizarea din preludiul numărul 4. De data aceasta înlănțuirea structurilor disonante va avea un rol coloristic fundamental, datorită faptului că notele în valori lungi ale melodiei vor primi nuanțe noi prin armonizări diferite. Este un caz de dezvoltare a expresiei prin armonie, anticipându-se astfel funcția coloristică a acordului de la sfârșitul Romantismului și din Impresionism.- *exemplul 8*

Ex 8

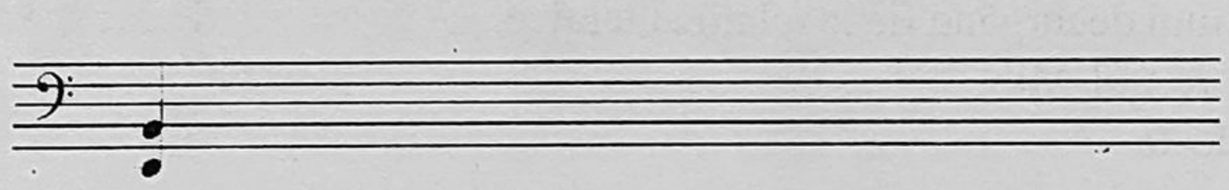


O altă secțiune a cercetării asupra celor 24 de preludii de Chopin o constituie elementele armonice prin care compozitorul devanseaza cu mult epoca sa. Acestea sunt: a) integrarea modalului în spațiul tonal și legat de acest fenomen.

b) suprapunerea de funcții.

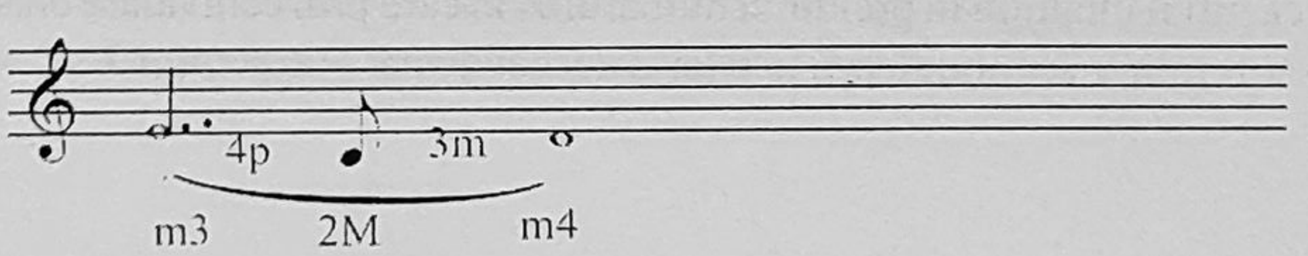
Preludiul numărul 2, unicat în gândirea armonică chopiniană, își datorează atmosfera sa austeră și evocatoare unor elemente modale de esență melodică și armonică. Primul element pe care-l semnalăm este acordul fără terță din debutul piesei, - *exemplul 9*

Ex. 9



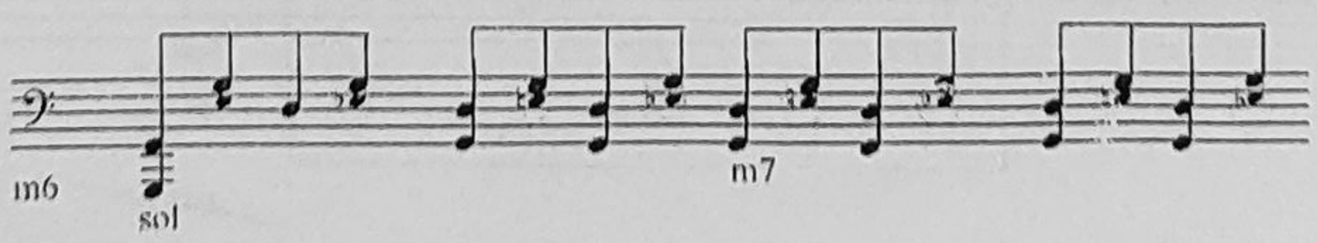
Urmând ca acesta să se completeze în succesiunea figurațiilor. Un al doilea element de o și mai certă origine modală este motivul melodic de structură pentatonică, format din intervale caracteristice acestui sistem: 4p, 3m, 2M. – *exemplul 10*

Ex 10



Astfel, la începutul piesei se configurează un mod minor pe mi – mi eolian. Chiar dacă desfășurarea ulterioară se va face pe baza relațiilor tonale, se va păstra în figurație un alt element tipic modal și anume oscilația treptei a VI a din sol major. – *exemplul 11*

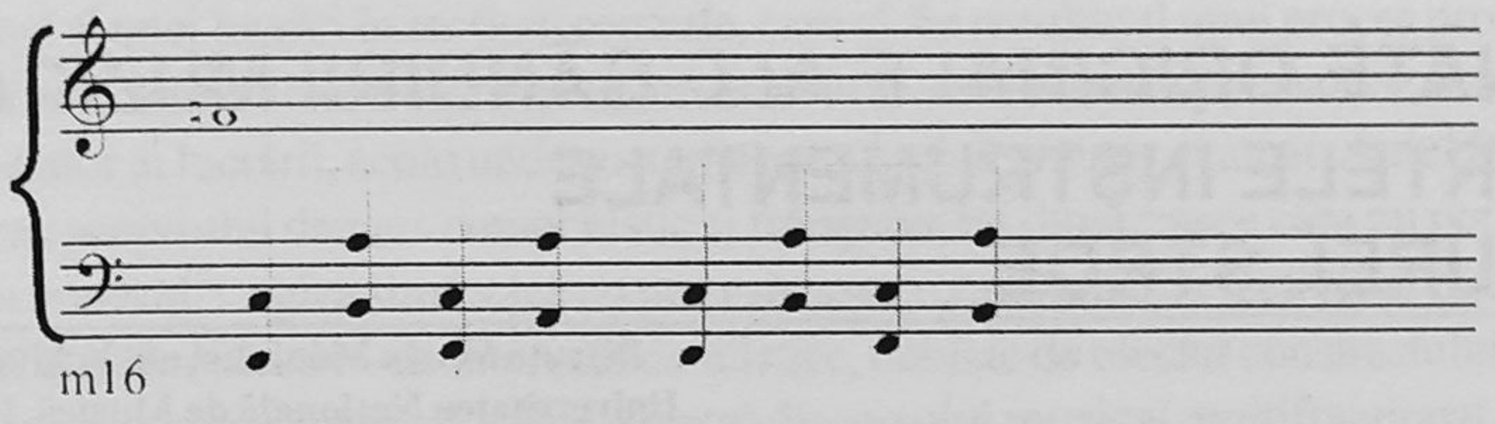
Ex 11



sol

În procesul de densificare a armoniei ce stă la baza acestui preludiu se va ajunge la momente de ambiguitate tonală create prin suprapuneri de funcții raportate la o tonică dată. În măsura 16 putem interpreta această structură ca o suprapunere a treptelor I și IV sau I și II din la minor sau ca acord cu sextă adăugată – *exemplul 12*

Ex 12



același lucru revenind în măsura 18.

Ținând cont de faptul că acordurile cu elemente ajoutés vor fi caracteristice abia compozitorilor de la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX, este uimitor cum Fr. Chopin, descoperă în mod intuitiv un mijloc de creare a ambiguității sonore prin neconcordanța consonantică între planuri.Planul tonal al preludiului este un alt argument al statutului său de unicat. Până în ultima măsură nu știm care este tonalitatea sa (adică la minor), întrucât preludiul începe în mi minor (eolian) modulează în sol major, prin transpoziție structurală trece în si minor, după care urmează o amplă pedală pe contradominanta lui la minor (4 măsuri), urmat de la minor în răsturnarea a doua precedând rezolvarea pe dominantă timp de 6 măsuri. Ultimele două acorduri au darul să fixeze în auz mi-ul ca tonică. Astfel că în penultima măsură când mi-ul se transformă din tonică în dominantă, surpriza este totală.

Cele *24 de Preludii* de Fr. Chopin oferă o mare varietate de expresii și imagini artistice concretizate în mijloace armonice. De la armonizarea simplă, amintind schemele funcționale ale clasicismului timpuriu și modulațiile pe spații mari ce marchează forma, la înlănțuirile de acorduri disonante cu rol în gradația tensională șI implicarea structurílor modale în scop coloristic. Reiese cu claritate că prin ultimele două procedee, Chopin devine un exponent de vârf al epocii sale – suspensia sonorității prin amânarea rezolvării fiind mijlocul artistic de bază al celor mai novatori compozitori romantici, Liszt și Wagner – și în același timp un precursor al gândirii armonice moderne.

COORDONATE ORIGINALE ALE GÂNDIRII MUZICALE ÎN CONCERTELE INSTRUMENTALE ALE LUI AUREL STROE

Petruța Maria Măniut, Anul V, Muzicologie,
Universitatea Națională de Muzică, București
Clasa conf. univ. dr. Valentina Sandu-Dediu

"... entre le glorieux et le bizzare, une certaine proportion..."

Arta muzicală de valoare nu a funcționat niciodată pentru rațiuni strict sonore; acesta pare a fi crezul componistic al unuia dintre cei mai profunzi creatori ai muzicii românești: Aurel Stroe. Personalitate cu o rezonanță spirituală deosebită în cultura română, acest creator de elită nu dezvoltă neapărat o muzică reprezentativă pentru arta secolului al XX-lea, ci o artă a veacului său care integrează, ca germene, muzica sa. Drumul este invers – de la cultură la arta sonoră particulară – deoarece profilul interior al acestui om este unul deosebit de complex, de plurivoc. Calitatea spirituală a sufletului său determină muzica sa, care este numai o materializare – între atâtea altele – a ceea ce putem denumi esența personalității sale. Aurel Stroe este un exponent delicat și prețios a ceea ce înseamnă "artist-gânditor", o calitate superioară celei de "muzician" pur și simplu. Necontaminat de viciile spirituale ale confluenței dintre aceste două veacuri, compozitorul Aurel Stroe își continuă - cu discreție și profesionalism - drumul început odată cu prima încercare creatoare pe o hârtie cu portative, nimic mai puțin decât o lucrare pentru orchestră.

Iată cum această vocație simfonică a alimentat până astăzi fluxul său creator, fiind autorul unei concepții în care simfonismul și dominanta solistic-concertantă sunt mixate într-un mod foarte original. Nu numai că nu mai întâlnim reflexele stilului concertant care a fost acreditat de secole în istoria muzicii, dar este vorba despre o concepție nouă asupra raportului de forțe interioare în cadrul concertului instrumental, despre o redimensionare cu consecințe importante a muzicii cu solist.

Desigur că aceste derogări semnificative de la modelul vest european se datorează unui resort interior care susține structuri externe diferite de cele în cultul cărora am fost educați. Deși este un compozitor cu o viziune componistică foarte precisă și controlată, totuși creația lui Aurel Stroe prezintă acestă realitate mascată sub sentimentul paradoxal de discreție nonșalantă pe care-l instituie opera sa. Muzica lui Aurel Stroe nu este – în esența sa – tributară tipului european de creație artistică, deși are o mare aderență la valorile sale actuale. Aprofundarea creației sale nu implică doar aplicarea unui sistem de metode analitice asupra textului muzical, ci devine esențial accesul spiritual într-un univers ale cărui coordonate sunt – după cum singur afirma – "incomensurabile" cu cele la care ne-am obișnuit să ne raportăm. Cuvintele lui Francis Ponge definesc foarte elocvent traseul evoluției sale muzicale în spațiul artei moderne: "... entre le glorieux et le bizzare, une certaine proportion..." (motto-ul **Concertului pentru acordeon și ansamblu solistic** – 2001).

Pentru că ne-am propus să ne concentrăm asupra gândirii muzicale în cadrul concertelor instrumentale create de compozitorul Aurel Stroe în ultimul deceniu, vom insista asupra strategiei sale de a construi și de a conduce discursul muzical simfonic, asupra aptitudinilor sale regizorale în acest domeniu, a modului de configurare a articulațiilor interioare ale acestuia. De aceea, analizăm în mod

preferenţial aspectele formale, arhitectonice ale muzicii sale, acestea fiind cele care permit deslușirea evaziunilor din mediul european al valorilor sonore formale.

Sistemul de configuraţii clasico-romantice este ineficient în analiza acestui tip de discurs muzical stratificat, funcţional pe mai multe planuri şi care nu se poate reduce la o schemă formală acreditată istoric. Tentaţia revelării expresivităţii muzicale este atât de legitimă în acest caz, încât demersul formal se converteşte într-un accesoriu al exprimării sonore. Aurel Stroe desfiinţează plasarea interesului tensional al unei lucrări în secţiuni centrale, care să fie rezultatul unui proces progresiv şi reversibil de acumulare. Continuitatea discursului muzical nu se realizează în plan sonor, ci se refugiază în mediul supra-sonor al lucrării, acolo unde coerenţa are o logică greu de evaluat. Aurel Stroe practică frecvent surparea propriului demers componistic şi frângerea lui după trasee care nu pot fi descoperite numai în plan muzical. Logica simfonică nu mai este una a continuităţii efective, ci este des fragmentată – la nivelul acustic obiectiv – de interveţii coralistice, dublate de efectul constrastului timbral ("Mandala", "Concertul pentru acordeon"). Este adeptul discursului muzical multifracţionat, constituit din unităţi de mici dimeniuni, ce pot fi relaţionate într-un mod mai puţin previzibil. Arta lui Aurel Stroe este o artă de esenţă combinatorie, fără ca acest fapt să trimită la o supradeterminare strictă a discursului muzical.

Punctul culminant, lupta pentru consolidarea lui sunt numai utopii superficiale ale artei europene, care nu-şi găsesc materializarea în creaţia sa. O importanţă specifică o dobândesc, în acest context, secţiunile introductive – chiar de dimensiuni restrânse (**Concertul pentru saxofon şi orchestră**), cele intermediare (care-şi pierd această calitate în muzica sa) – spre exemplu coralele şi secţiunile tip codă (secvenţele III şi IV din finalul **Concertului pentru acordeon şi orchestră**). De asemenea, se diversifică accepţiunea ideii de solist şi de ansamblu instrumental în cadrul concertului, pe parcursul căruia solistul pierde din prestanţa sonoră, scenică, "vizibilă" şi câştigă acest rol în back-ground-ul spiritual al lucrării. Nu este unic exemplul discursului solistic al saxofonului în Concertul care-i este dedicat, în care ideea de solist, de impunere sonoră a sa şi de acompaniament este pur şi simplu reconstruită din temelii.

Muzica lui Aurel Stroe este o suprafaţă de tensionare relativ constantă, care adoptă cu totul alte strategii instrumentale faţă de cele ale lumii în care trăieşte. Şi-a construit un univers interior care dă dovadă de o mare disponibilitate de desfăşurare şi înţelegere, dar care se materializează în muzica sa într-un singur sens: cel adoptat cu adevărat de personalitatea sa intrinsecă. Nu lasă loc nici unei concesii asupra formelor sonore în care îşi găsesc materializarea simbolurile artei sale, şi reprezintă unul din cazurile cele mai rare de manifestare cu succes a unei voinţe compoziţionale de mare autenticitate şi originalitate, diferită însă – ca valori de bază – de mediul în care se manifestă. Aurel Stroe este creatorul unei muzici ce induce în ascultător o emoţie feerică, halucinantă, de sorginte asiatică, care cucereşte totuşi publicul european.

Alt element original al discursului său muzical cu componentă solistică este şi acordarea unei importanţe deosebite stratificării simfonice ce include multimobilele – suprafeţe quasi-controlate ale lucrării, care sunt totuşi manifestarea fragmentară a fenomenului de indeterminare. Prezenţa acestora generează, inevitabil, sentimentul de corelare relativ liberă a diferitelor "etaje" ale operei de artă, aspectul pluritemporal care numai în filozofia europeană nu-şi justifică filiaţia.

În cele ce urmează vom aborda şi câteva aspecte concrete privitoare la **Concertul pentru saxofon şi orchestră** al lui Aurel Stroe. Totuşi, nu ne vom opri asupra detaliilor analitice sesizate la nivelul efectiv al limbajului muzical, notat în partitură, ci ne vom referi la coordonatele estetice care împuternicesc aceste lucrări ale lui Aurel Stroe cu o asemenea valoare.

Pentru a surprinde elementul care individualizează discursul solistic în **Concertul pentru saxofon şi orchestră "Prairie, prieres"** (1993) este necesară o viziune estetică nouă, greu reductibilă la datele ei tradiţionale. Ea poate fi aproximată mai direct cu ajutorul titlurilor, al indicaţiilor explicative pe care autorul le plasează în partitură ca repere expresive.

O scurtă introducere plasează ascultătorul chiar în pragul primei secțiuni, intitulată *"... des formes naissent dans un milieu homogene..."*; sesizăm astfel ideea de creaționism, de degajare a unei semnificații centrale într-un proces de geneză spirituală.

Momentul cel mai important îl constituie ceea ce Aurel Stroe denumește în subtitlu *"Carnavalul lui Arlequin"*, simbolizat la nivel sonor prin scurte intervenții ale instrumentului solist, de fapt figuri muzicale alcătuite din mixarea frântă și caraghioasă a câtorva sunete. Carnavalul – simbol al unei acțiuni care nu-și are acoperire reală în spiritualitate, în cultură – este încadrat de două episoade asemănătoare, intitulate **"Prairie I"** și **"Prairie II"**. Cu greu ar putea fi imaginat un **contrast** mai dramatic decât cel dintre un carnaval – care reprezintă expresia tragică a celui ce vrea să pară ceea ce nu este – și o prerie – expresia solitudinii și a unei posibile deșertificări spirituale. Contrastul poate fi transferat de la nivelul ideatic abstract la cel strict sonor. Motivele muzicale dezarticulate (ex. pag. 13, 14, 17) - reprezentând carnavalul - li se opune (tot în partitura solistică) acuitatea unui sunet prelungit de mi bemol, în registrul înalt, intonat de saxofonul sopranino. La aceste două gesturi sonore atât de evidente se "reduce" discursul muzical solistic. Acest scenariu tripartit se va repeta – în varianta notată în partitură – pe parcursul acestei prime secțiuni.

Cea de-a doua parte a **Concertului pentru saxofon și orchestră** se referă la reluarea (de tip repriză) a multimobilului inițial și la rarefierea lui, încheiată cu cadența instrumentului solist. În acest caz nu mai funcționează coordonata constrastului, ci cealaltă importantă idee ce însuflețește estetica creației lui Aurel Stroe: **stabilitatea** în cadrul unei structuri unitare, supusă unor procedee de rarefiere (sinonim cu augmentatio, în acest caz).

Ultima secțiune concertantă se referă la *"ascensiunea către o melodie îndepărtată"*; într-adevăr, este vorba despre materializarea sonoră subtilă, de un cromatism netemperat, a noțiunii de **ascensiune**. Aurel Stroe continuă să verbalizeze, în cadrul lucrării muzicale, expresivitatea propriei creații, dând naștere unei tendințe de auto-estetizare a creatorului contemporan. Mai mult decât oricând, autorul zilelor noastre simte nevoia să se explice, fie în partitură, fie prin note de program anexate; să fie un semn grav al îndepărtării autorului de public... sau a publicului de autorul contemporan ?... Însă în ceea ce mă privește, sunt gata să mărturisesc faptul că lucrările lui Aurel Stroe sunt dintre rarele expresii artistice contemporane care realizează performanța de a emoționa profund sufletul celor care le ascultă.

Revenind la concert, dacă *traseul dramaturgic* părea complet, după ce trecuse de la **constrast** la **stabilitate** și apoi la **ascensiune**, la evaporare și dematerializare, Aurel Stroe ne rezervă surpriza ultimelor două secțiuni, din ce în ce mai scurte (disproporționate față de cele anterioare): *"un rest neasimilat"* și *"un ultim rest"* (reprezentând, în 24 de măsuri identice, acel sunet acut al saxofonului), metaforă a însingurării lipsite de speranță, a rugăciunii neascultate, a versului fără rimă, poate a omului lipsit de suflet.

Refăcând traseul dramaturgic al Concertului, am intenționat să evidențiem modalitatea complexă în care Aurel Stroe își susține – regizoral – lucrarea, legătura dintre eșafodajul ideatic și materializarea lui sonoră în cadrul lucrării.

Nimeni altul decât cel care a gândit, în anii '70, un sistem care să genereze muzică pe o durată nedeterminată (infinită), Aurel Stroe rămâne în muzica românească întruchiparea paradoxului marelui artist contemporan. Acest prototip uman deosebit e capabil să asculte și să înțeleagă atât "glasul" științelor exacte, al modului lor propriu de aplicabilitate muzicală, cât și chemările stranii ale unor lumi în care au acces doar cei privilegiați.

Unii dintre noi știm – și putem depune mărturie sufletească despre aceasta – că muzica cea mai deosebită a lui Aurel Stroe este cea pe care n-a scris-o niciodată: a inimii, a caracterului, a moralității și a întregii sale personalități. Căci ceea ce rămâne dintr-un om e mai mult decât ceea ce rămâne dintr-un compozitor. Pe cuvânt de... muzicolog.

SIMFONIA „BREVIS" (P.I) DE CORNEL ȚĂRANU: UNELE ASPECTE DE LIMBAJ ȘI COMPOZIȚIE

Cristina Arefti, Anul III, Muzicologie
Universitatea de Arte Chișinău, Republica Moldova
Clasa conf. univ. dr. Victoria Melnic

Cornel Țăranu este unul dintre compozitorii generației medii, în serioasa tradiție a școlii muzicale clujene, alături de alți muzicieni de renume cum ar fi Vasile Herman, Eduard Terenyi, Dan Voiculescu, Emil Simon, Adrian Pop - toți având șansa de a fi îndrumați de maestrul Sigismund Toduță.

Personalitate marcantă a muzicii contemporane românești (și nu numai), profesor, compozitor, dirijor, Cornel Țăranu s-a impus prin individualitatea creației sale, „prin capacitatea de a crea insolitul, de a zugrăvi lumi sonore ce sună ca un ecou tandru și dur al brazilor Munților Apuseni "[1] .

Compozitorul Cornel Țăranu s-a manifestat aproape în toate genurile muzicale. Maestrului îi este proprie căutarea continuă a noi mijloace de expresie care, odată dobândite, sunt adaptate potențelor melosului popular românesc. În creația sa este sesizabilă o trăsătură esențială a școlii contemporane românești de compoziție, atitudinea *enesciană* față de sursa folclorică, datorită căreia sugestiile artei populare constituie valoroase puncte de pornire, generatoare de idei și soluții expresive inedite și care-l determină pe creatorul de muzică să rețină aspectele caracteristice și apte unui climat simfonic, asupra cărora operează continuu transformându-le.

Trăsătura principală a creației simfonice a lui Cornel Țăranu remarcată de către Vasile Herman[2] o constituie tendința a îmbina simfonismul cu caracterul expresiv al doinei, cu care compozitorul comunică spiritual pe căi discrete, dar trainice.

În creația lui Cornel Țăranu se înscriu și cele 4 simfonii. Simfonia I „Brevis" a fost creată în perioada anilor 1961-1962. Simfonia a II-a „Aulodica"-1975-1976. Simfonia a III-a „Semne"-1984. Simfonia a IV-a –1987.

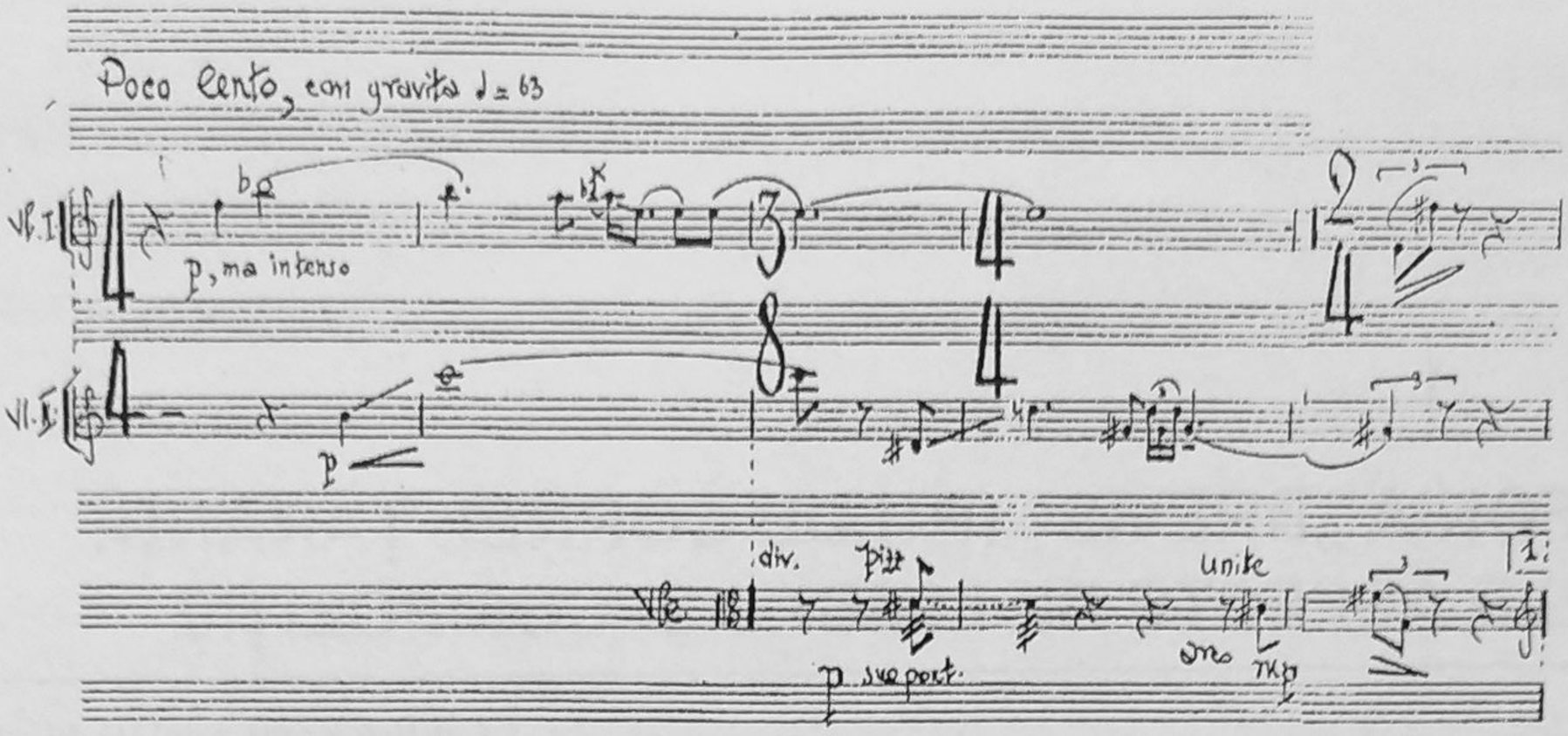
Revenind la simfonia „Brevis" menționăm că este dedicată memoriei lui George Enescu. „După declarația lui Nicolas Slonimski (această muzică nu are nimic comun cu lirismul socialist) simfonia a fost ținta unor critici dure, fiind acuzată de „formalism" și nocive influențe occidentale"- afirmă însuși Cornel Țăranu.

Este o simfonie bipartită, părțile ei fiind foarte diferite sub mai multe aspecte: componența orchestrală (în partea I a simfoniei participă grupul de coarde, harpa și timpanele, iar în partea a II-a - toată orchestra), caracterul, tehnicile de compoziție etc., fiecare având și o denumire proprie: „Epitaphe pour Enesco" și „Pantheon". Cele expuse mai sus, precum și faptul că cele două părți au fost editate separat (și nu am avut acces decât la partitura părții întâi) ne-au permis să alegem în calitate de obiect de cercetare doar partea întâi.

„Epitaphe pour Enesco" este scrisă într-o formă variațională strict serială (cum o apreciază însuși compozitorul). Discursul organizat în formă de variațiuni, poate fi secționat în trei compartimente, în mai multe feluri. După una din variantele posibile, aceste compartimente denotă unele tangențe cu părțile unei forme de sonată: primul compartiment fiind expozitiv, al doilea reprezintă dezvoltarea și culminația iar blocul trei are funcția de repriză, la începutul căreia apare un nou vârf al culminației, care finalizează cu o codă. Rolul grupului principal îi revine seriei în mișcarea directă (exemplul 1),

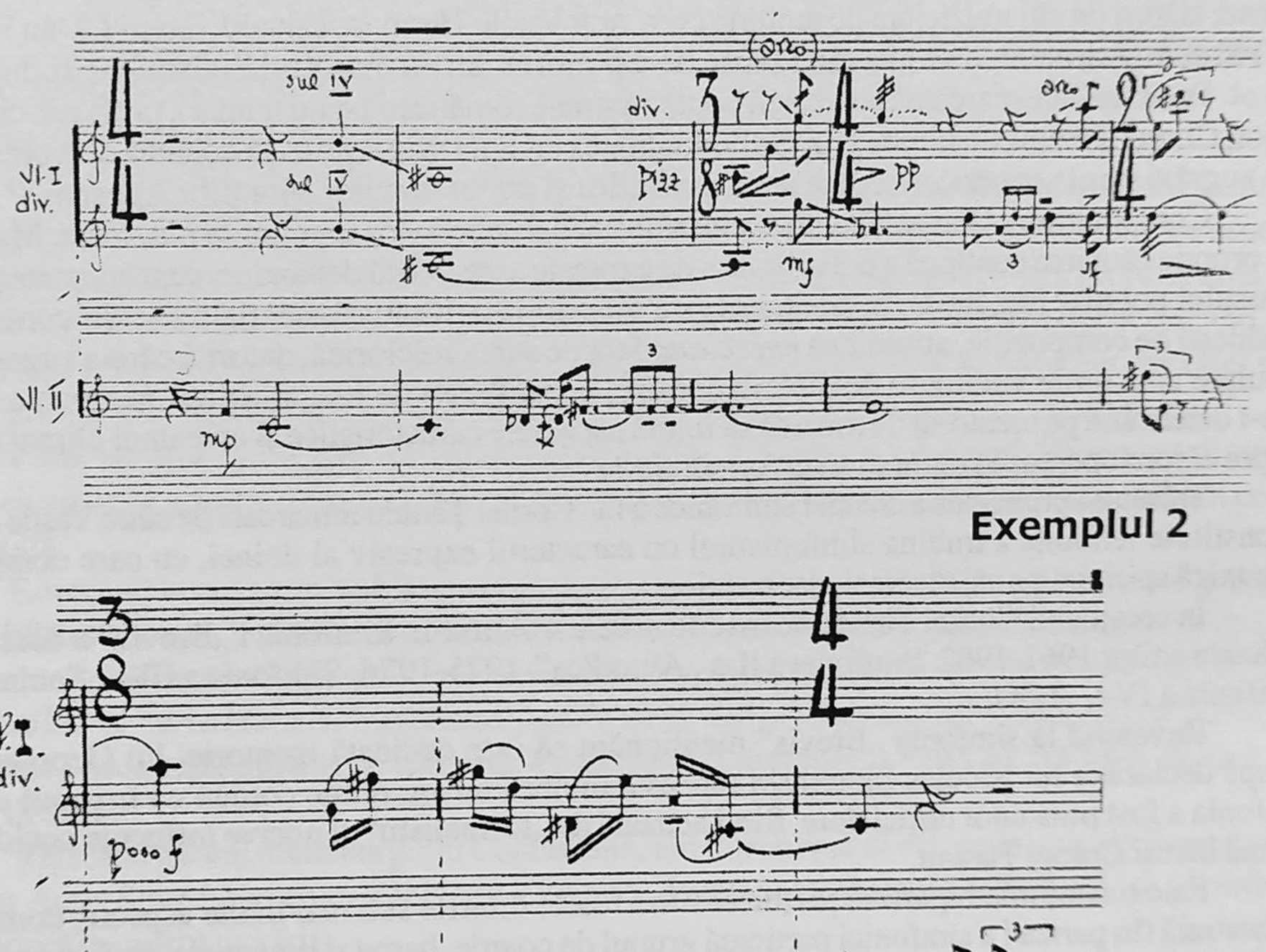
---

[1] Mihai Moldovan *„Ghirlande"* de C. Țăranu //Muzica, 1980, nr. 7
[2] Vasile Herman *„Cornel Țăranu - Médaillon"* //Muzica, 1981, nr.2

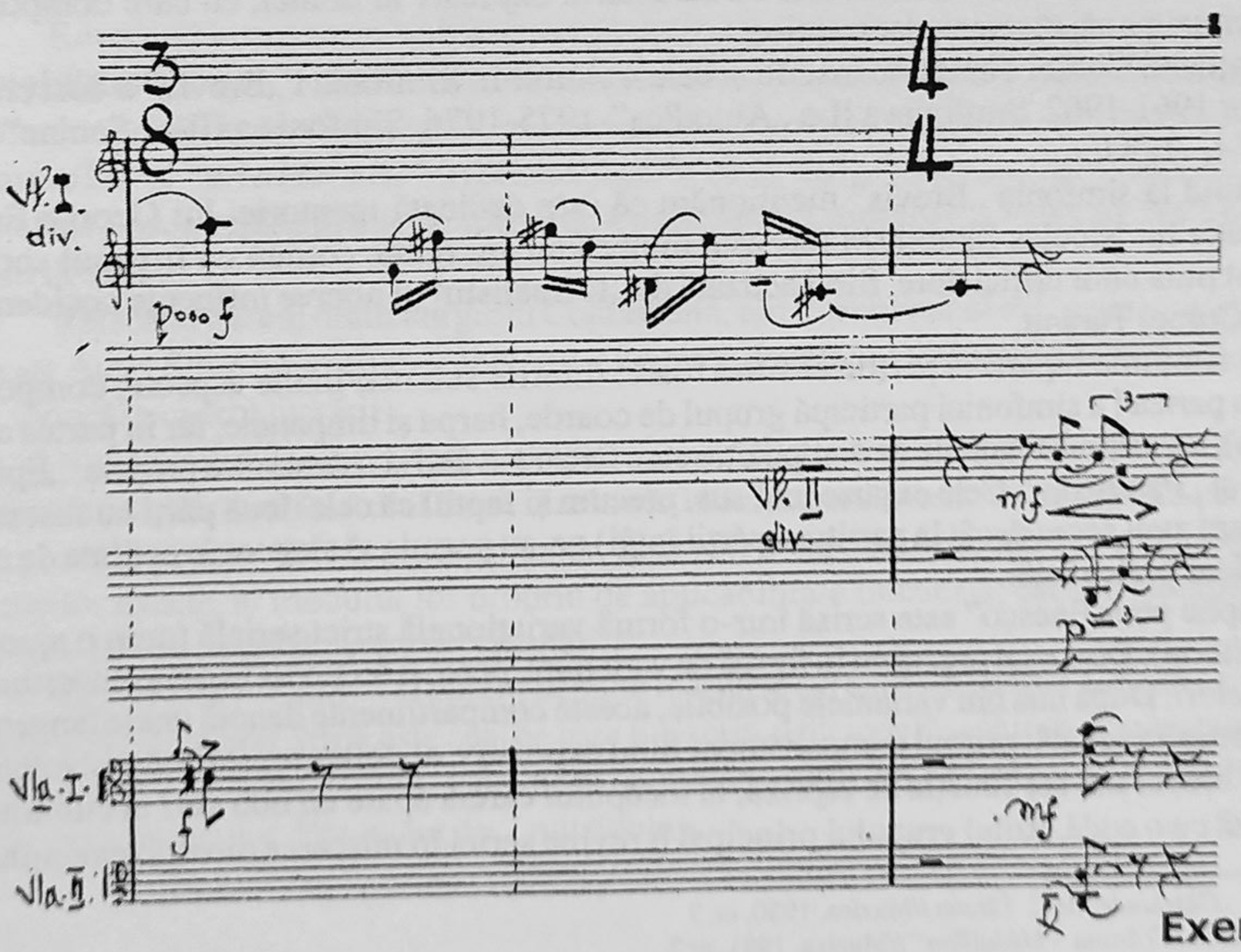


Exemplul 1

care apoi apare și în punte, modificată ritmic, timbral. Seria în inversare are funcția grupului secundar (exemplul 2), iar recurența ar putea fi tratată ca o concluzie (exemplul 3).



Exemplul 2



Exemplul 3

După o dezvoltare în blocul doi se revine la tempoul inițial, seria și derivatele ei apar într-o variantă foarte apropiată celei din expoziție. În momentul apariției seriei în mișcarea directă, în tempoul inițial, însă într-o altă formulare ritmică, începe repriza. Ultimele șase măsuri ale părții întâi a simfoniei reprezintă Coda, în care cele 12 sunete ale seriei se suprapun formând un cluster pe fundalul căruia sună un ostinato pe ultimul sunet al seriei.

O altă grupare pe compartimente, puțin diferită de cea expusă mai sus, este determinată de intervențiile harpei. Și în acest caz ,obținem o formă tripartită, însă hotarele dintre compartimente nu coincid întocmai cu secțiunile din gruparea oferita anterior.

Dar, în același timp, în simfonia lui Cornel Țăranu, spre deosebire de un ciclu de variațiuni clasic, delimitarea între secțiuni și între variațiuni nu se observă decât după o analiză aprofundată pe text. Muzica se desfășoară ca un flux continuu, foarte unitar.

Tema propusă pentru variațiuni (expusă la viori și viole) se desfășoară orizontal și prezintă o serie din 12 sunete (vezi exemplul 1). Din cauza alternării metrului 4/4, 3/8, 4/4, 2/4 se creează impresia unei expuneri *rubato*. Remarca „*p, ma intenso*"și tempo „*con gravita*" denotă caracterul decis al muzicii, dar tema este intonată în *p* și aceasta îi conferă mister.

În variațiunea I-a seria este modificată ritmic (tema punții), iar datorită duratelor mici tempoul parca devine mai rapid. De această dată seria este interpretată la viole, astfel remarcăm schimbarea treptată a timbrului. Variațiunea a II-a prezintă inversarea seriei și poate fi privită ca o nouă temă care va fi în continuare dezvoltată-tema grupului secundar (vezi exemplul 2).

Următoarele patru variațiuni modelează ritmic, timbral și imprimă noi nuanțe seriei în inversare. După stabilirea măsurii 4/4 în variațiunea a III-a, în variațiunea a IV-a, din cauza remarcii „*poco rubato*", a mișcării în mare parte prin optimi grupate în triolet, tempoul devine mai rapid, creând iarăși acel *rubato* al doinei. În variațiunea a V-a remarca „*mf generoso*", fiind anticipată de un *ritenuto* în ultima măsură a variațiuni precedente, conferă muzicii un caracter solemn, maiestuos care va deveni mai rezervat în variațiunea a VI-a datorită remarcii „*cedendo un poco*". Variațiunea a VII-a încheie compartimentul I și reprezintă recurența seriei (vezi exemplul 3).

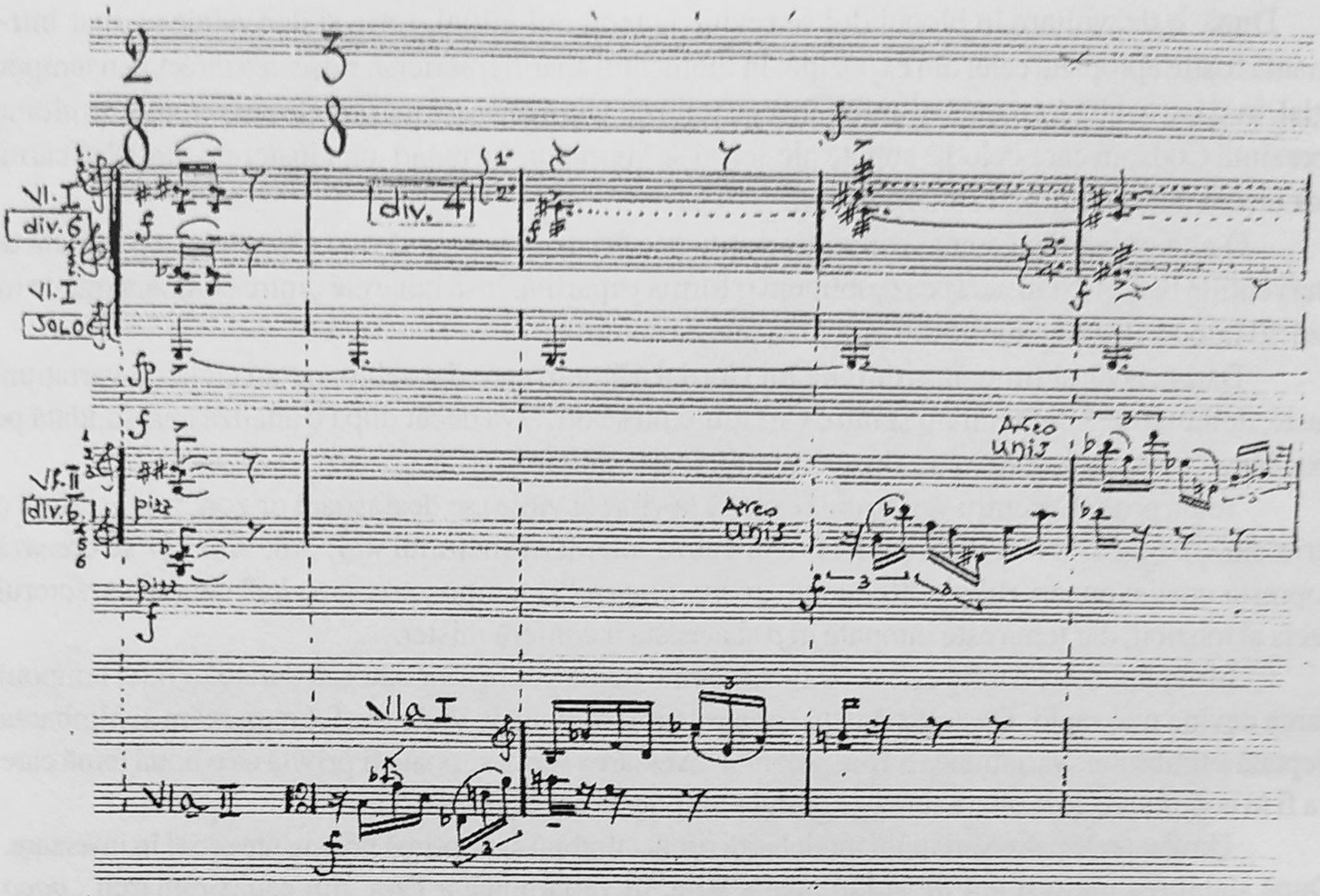
Concluzionând, am putea afirma că principala metodă de variere în acest grup de variațiuni este cea ritmică, contrastul între variațiuni realizându-l de asemeni și alternarea tempourilor rapide și mai lente. În condițiile structurii severe ale seriei (în toate cele trei forme expuse) muzica devine vie, se dezvoltă datorită dinamicii și ritmicii flexibile, schimbărilor timbrale, alternării metrului, creând efectul de *rubato*, acesta formând tangențe cu doina și muzica enesciană, descoperind semnificația titlului acestei părți.

Tensiunea acumulată în variațiunea a VIII-a care are la bază un cluster în crescendo rapid (*mp, f*) care este spulberată de apariția seriei în recurență, o temă energică, plină de vigoare. Întreg compartimentul II este bazat pe materialul seriei în recurență. În variațiunea a IX-a, în afară de modificarea ritmică a seriei, apare un alt procedeu de variere. Este vorba de schimbarea ordinii sunetelor în structura seriei, creându-se o altă construcție intervalică în succesiunea sunetelor. Variațiunea a X-a dezvoltă (la viorile II și viole) recurența seriei. Ordinea sunetelor este schimbată, însă ea rămâne constantă pe parcursul acestei variațiuni. Pentru dezvoltarea materialului sunt selectate sunetele 10,11,12,5,6,7,8. Viorilor I și viorii solo le revin sunetele 1,2,3,4,9 verticalizând recurența seriei. În variațiunea a XI-a apare un alt procedeu de variere-*stretto* (exemplul 4).

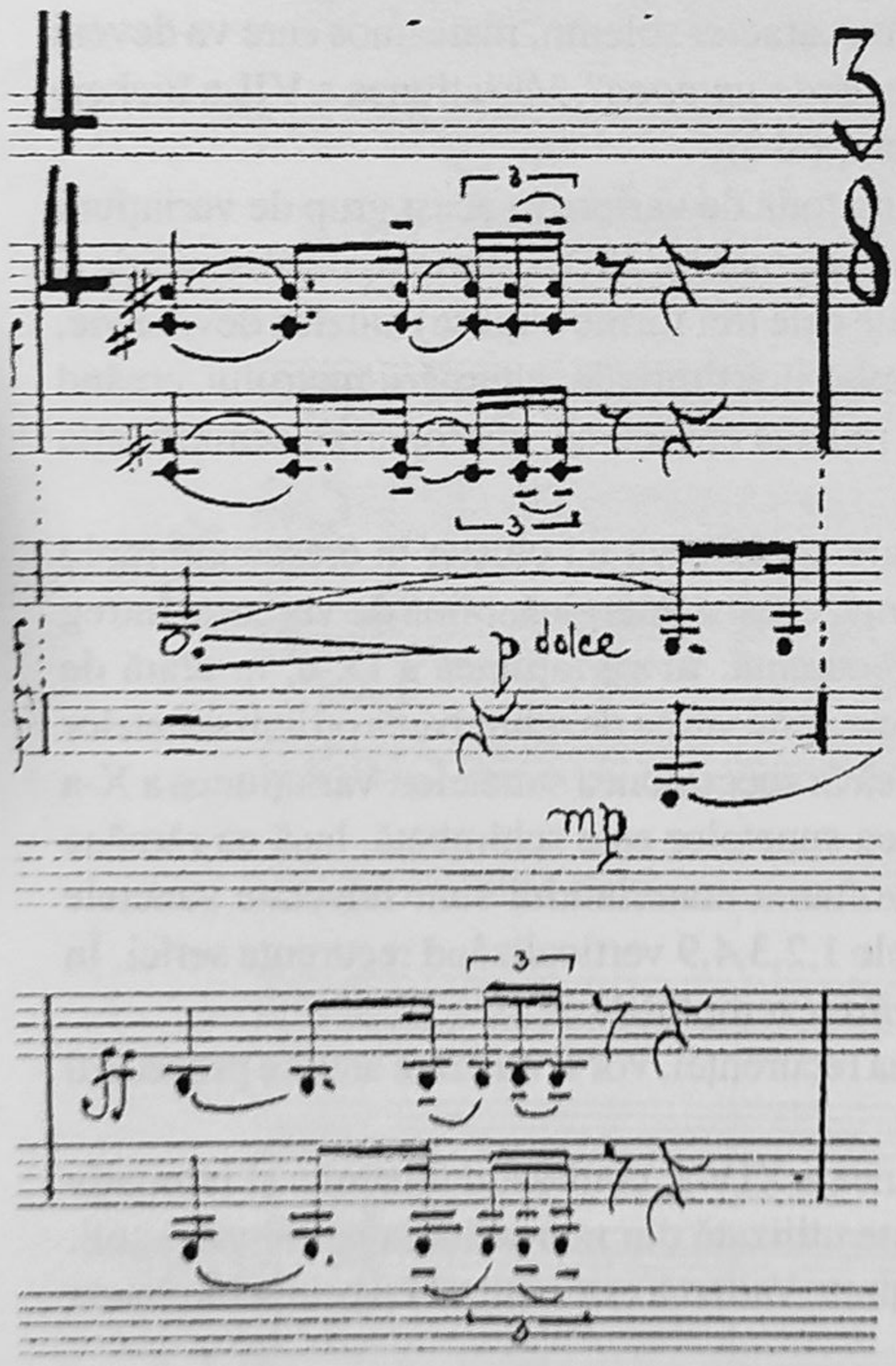
În următoarele două variațiuni, pentru dezvoltarea recurenței, vor fi utilizate anume procedeul de *stretto* și verticalizarea recurenței (exemplul 5).

Alternarea metrului la fiecare măsură în variațiunea a XIV-a, contrastul dinamic și intonativ creează impresia unui dialog. În variațiunea a XV-a este utilizată din nou imitația la trei viori soli. Muzica este foarte expresivă, cantabilă, într-un tempo reținut. Varierea este realizată și prin schimbarea ordinii sunetelor recurenței.

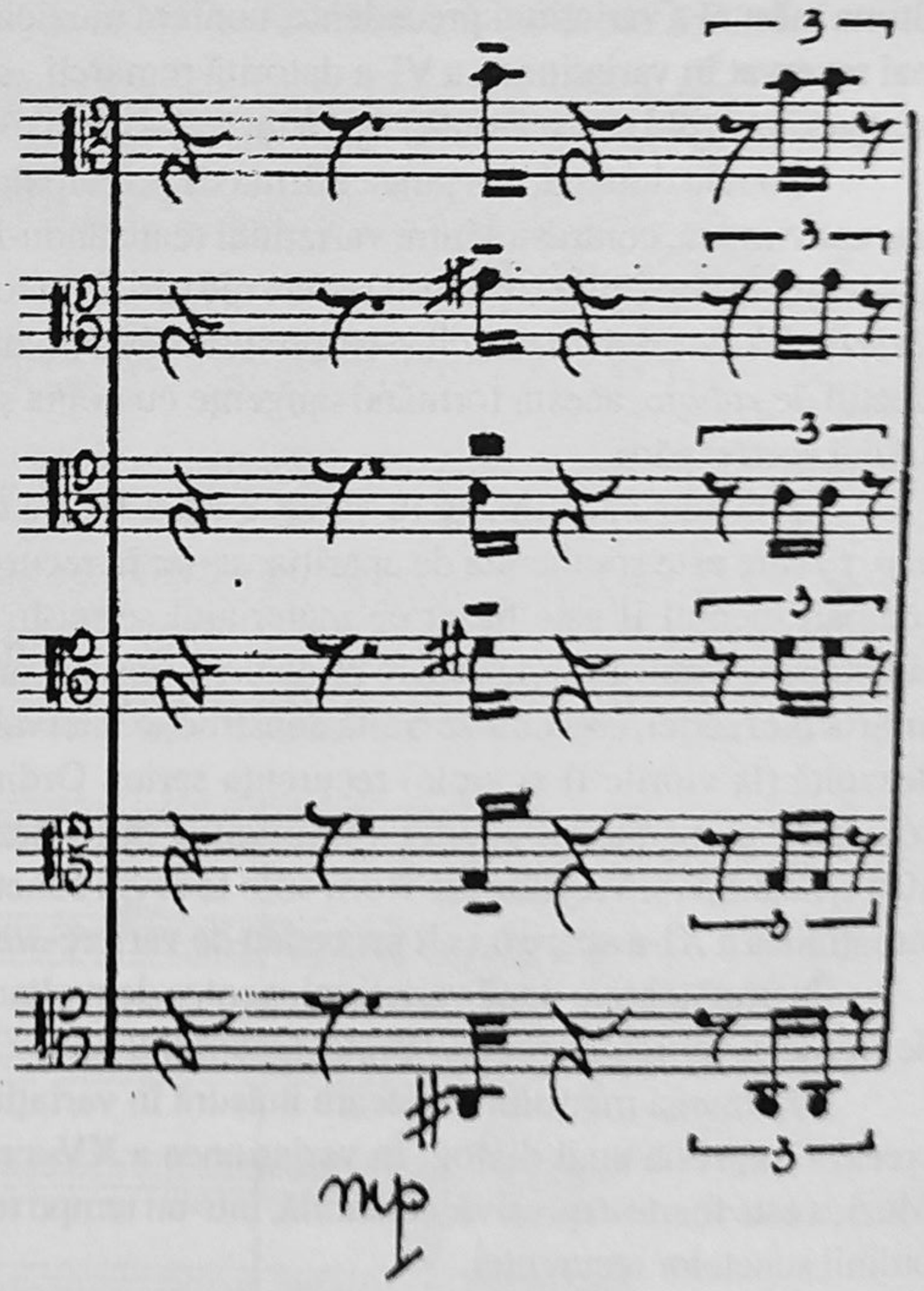
În contrast cu aceasta apare variațiunea a XVI-a, la baza căreia stau sunetele 1,2,3,4,9,10 din recurența seriei expuse vertical.



Exemplul 4



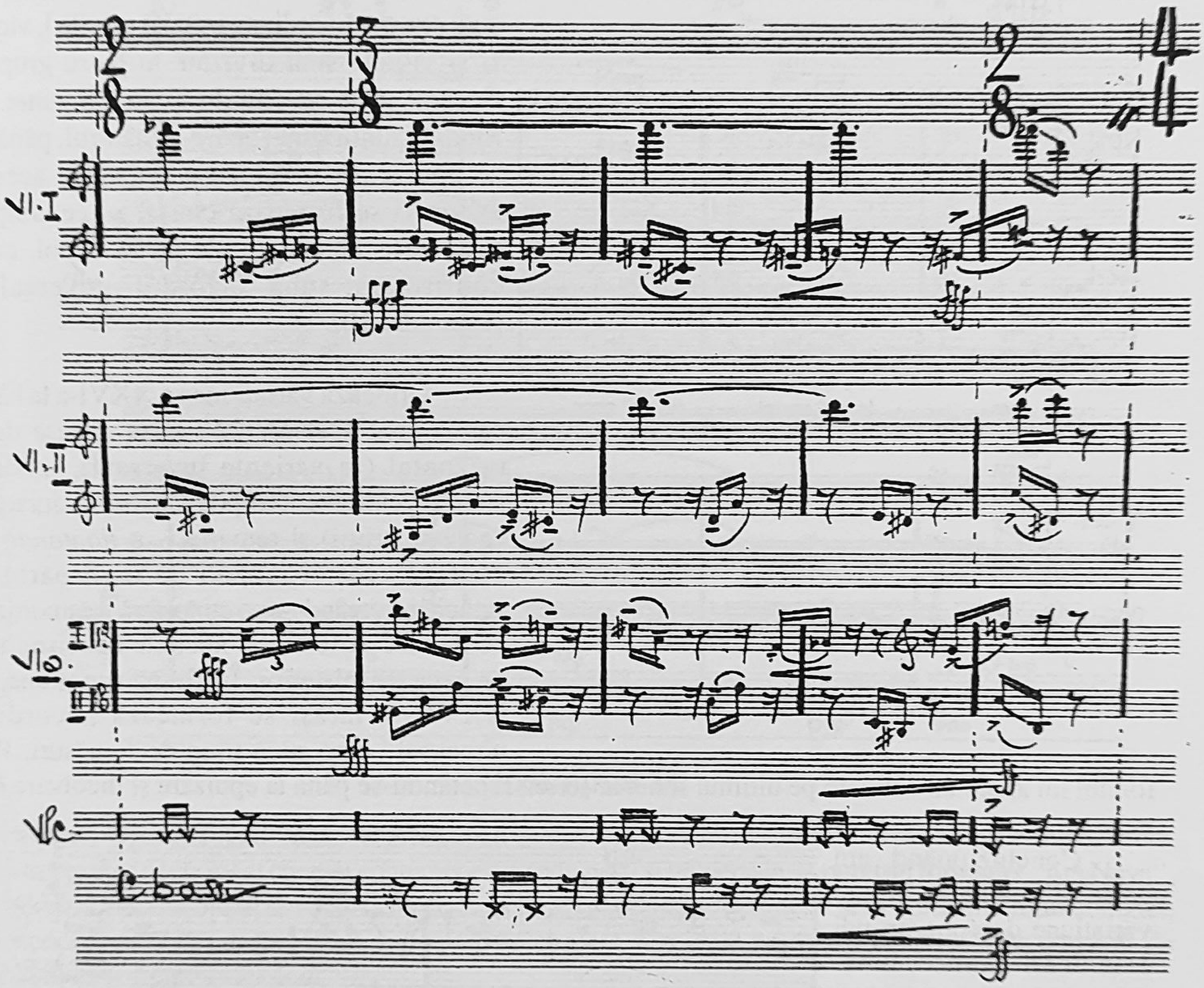
Exemplul 5



Exemplul 6

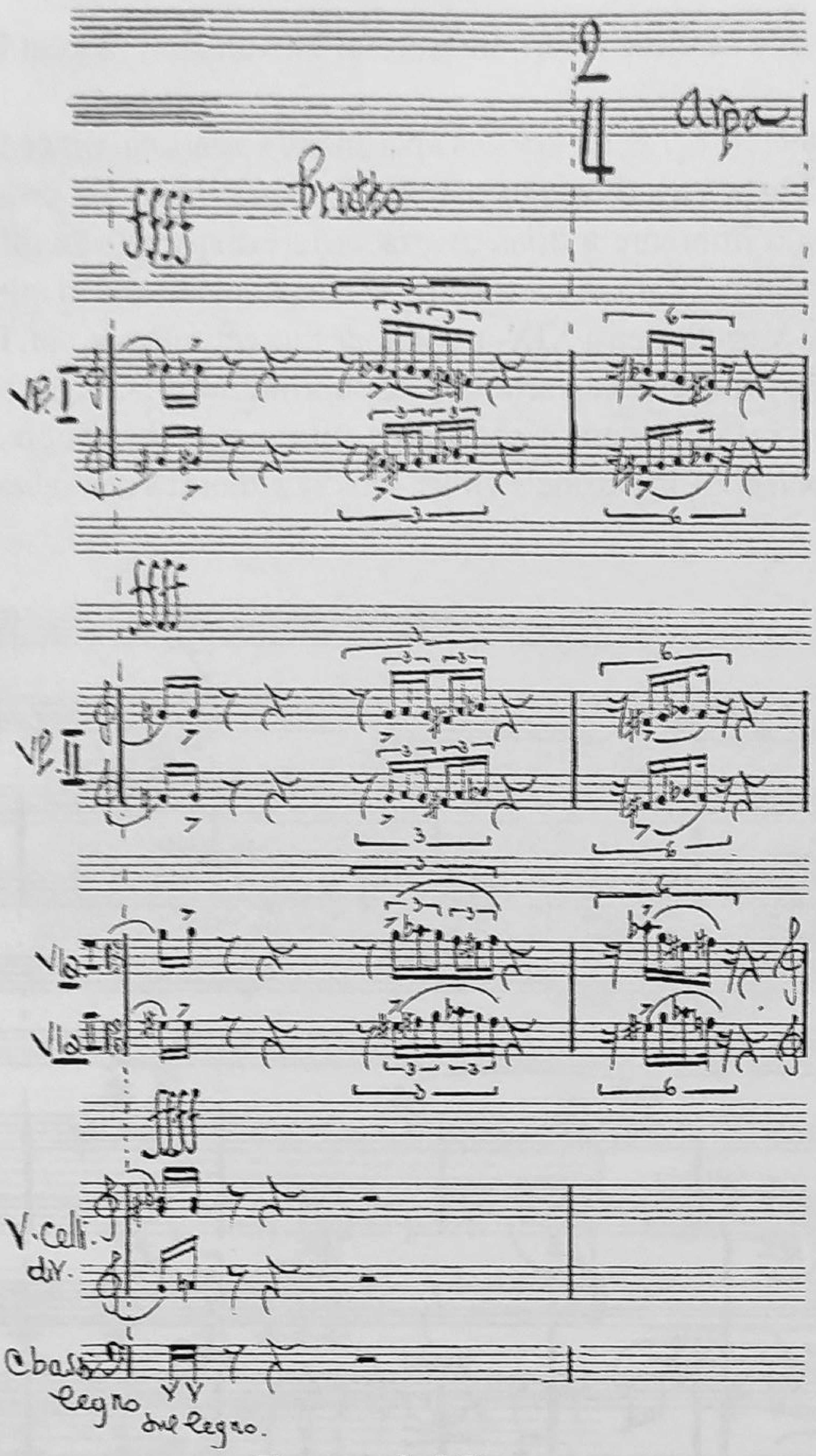
Acordul format din cvarte şi cvinte sună la viole *divisi*, interpretat într-un ritm marcat la *mp* diminuând până la *pp* (exemplul 6).

Şirul ritmic vertical este susţinut pe sunetele 6,7,8,10, acestea aparţinând variaţiunii precedente. Prin caracterul său, această variaţiune pregăteşte variaţiunea următoare. Aceasta începe cu un acord interpretat la viorile II. El poate fi tratat ca o îmbinare a două cvartacorduri dispersate în diferite registre. Variaţiunea a XVIII-a, în care pentru prima oară în acest compartiment apare seria în mişcare directă şi în inversare, pregăteşte culminaţia. Variaţiunea a XIX-a coincide cu secţiunea de aur. Ea se distinge printre celelalte prin proporţiile sale (majoritatea variaţiunilor cuprind între 1-5 măsuri, iar variaţiunea a XIX-a durează 15 măsuri). Un rol important în realizarea culminaţiei îl au şi efectele timbrale „*legno sul legno*", „*col palma*", „*col legno*" în partidele violei, violoncelului şi a contrabasului (exemplul 7),



Exemplul 7

desigur dinamica şi nu în ultimul rând intonaţiile repetate în continuu pe acest mare crescendo (*f,fff*). Subit acestei intonaţii sunt întrerupte. Urmează un *diminuendo* rapid după care apare seria în tempo iniţial, restabilindu-se şi ordinea originară a sunetelor. Se revine la duratele predominante în expoziţie. Aici ar începe expoziţia din presupusa formă de sonată. După expunerea seriei, sunetele reţinute formează un cluster pe care timp de o măsură se efectuează un crescendo de la *f* la *fff brutto*. Aici revin intonaţiile tumultoase. Acest moment reprezintă a doua culminaţie a lucrării (exemplul 8).

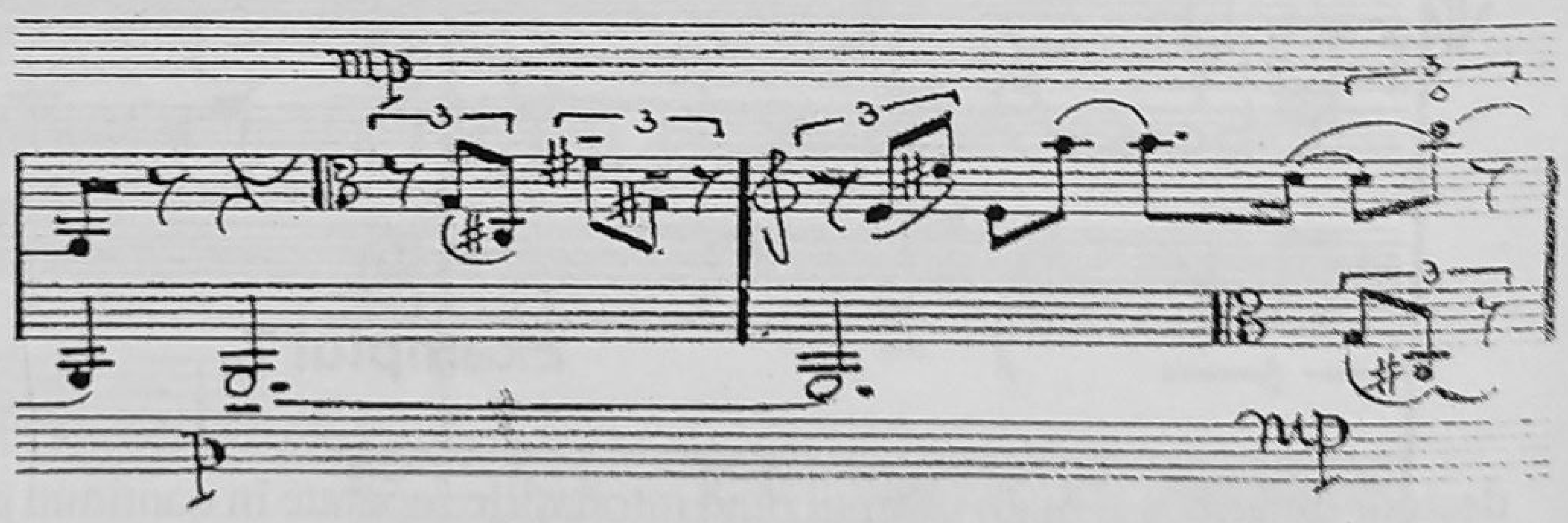
Pentru scurt timp apare harpa, ea anunţă începutul ultimului compartiment conform celei de a doua grupări a variaţiunilor. Variaţiunea a XXII-a îmbină expunerea orizontală şi verticală a seriei pe

Exemplul 8

fragmente. Constatăm o altă structură intervalică între sunetele seriei (și lipsa sunetului 6). Caracterul muzicii este liniștit și se menține astfel și în următoarea variațiune. Însă aceasta se deosebește de variațiunea precedentă printr-o dinamică mai variată. Urmează variațiunea a XXIV-a realizată pe materialul seriei în mișcarea directă.

Din nou se modifică ordinea sunetelor. Aici compozitorul selectează sunetele pe perechi (exemplul 9).

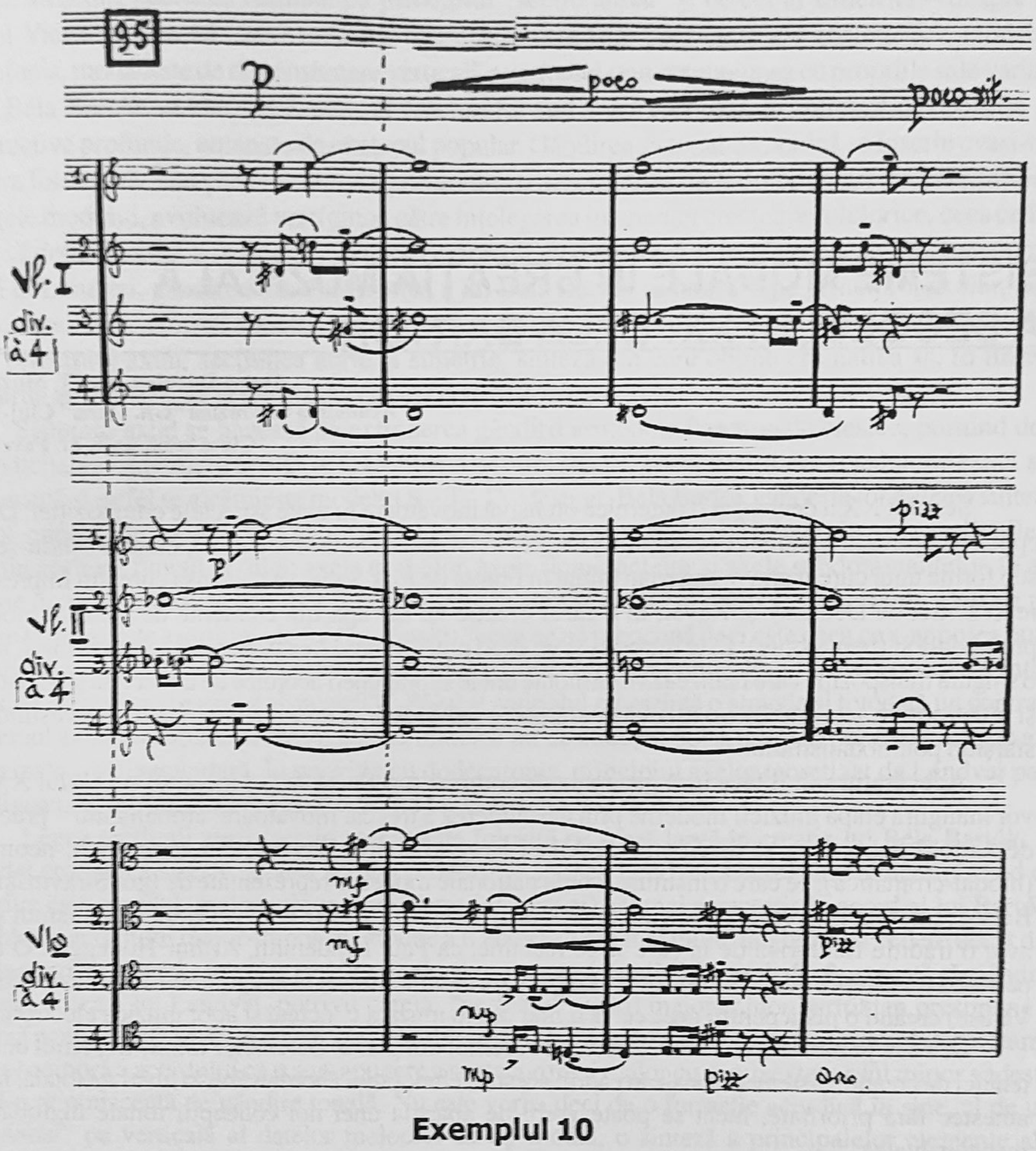
În variațiunea a XXV-a sunetele seriei sunt expuse în ordinea inițială viorile I, viorile II și violele sunt divizate în patru grupuri, fiecărui grup revenindu-i câte un sunet. Pe fundalul unui sunet apare următorul, până nu se epuizează toată seria. În urma acestei expuneri se formează cluster-ul ce conțină toate cele 12 sunete ale seriei. Apoi, ca o confirmare, sună ,,acordul universal''[3] (exemplul 10).

Urmează variațiunea a XXVI-a la baza căreia sunt aceleași 12 sunete expuse deja orizontal (în varianta inversată), lipsind sunetele extrême. Tempoul ,,*Lento* '', duratele egale (pătrimi) și remarca ,, *p flautando* '' conferă acestei muzici pe de o parte o staticitate, creându-se o atmosferă de amorțire, pe de altă parte o melodicitate neobișnuită, un caracter misterios. În ultima variațiune, a XXVII-a, iarăși se formează ,,acordul universal'' care sună timp de 5 măsuri. Pe fondul lui apare un ostinato pe ultimul sunet al seriei, repetându-se până la epuizare și dizolvare în univers.

Concluzionând, am putea afirma că în fiecare variațiune descoperim noi combinări ritmice, dinamice, intonative, metrice, timbrale care conferă fiecărei din ele un caracter individual, irepetabil.

Exemplul 9

Limbajul muzical al lui Cornel Țăranu, care este ilustrat prin numeroase lucrări, îmbrățișând diverse genuri, este un prilej de continuă fascinație. Creația lui Cornel Țăranu poate fi comparată cu cea a compozitorilor europeni constructiviști cum ar fi Pierre

[1] ,,Acord universal'' în viziunea eminentului savant rus Iurie Holopov este acordul format din toate cele 12 sunete ale totalului cromatic (vezi Holopov Iu. *Sovremennîe certî garmonii Prokofieva*. Moskva, 1967, p. 28).



Exemplul 10

Boulez, Gyorgy Ligeti fiind şi ei preocupaţi de descoperirea libertăţii infinite în cadrul unor căi stricte. Propagator neobosit al creaţiei contemporane româneşti şi universale, la pupitrul formaţiei „Ars Nova", Cornel Ţăranu, muzician de o complexă factură, manifestându-se activ şi în domeniul muzicologiei, concentrează în componistica sa toate datele, toate sugestiile pe care aceste multiple domenii de activitate şi creaţie le oferă.

De aici, acea imensă sferă tematică, multitudinea de ipostaze ale muzicii situându-l pe maestrul C. Ţăranu printre creatorii cei mai originali ai şcolii româneşti de compoziţie.

SISTEME MODALE ÎN CREAȚIA MUZICALĂ A SECOLULUI XX: BÉLA BARTÓK

Deneș Dorotea, anul V, Muzicologie,
Academia de Muzică "Gh. Dima" Cluj-Napoca,
Clasa conf. univ. dr. Pavel Pușcaș

Secolul XX a declanșat o puternică ofensivă inovatoare în toate aspectele compoziției. Desigur, epoca începe deja la sfârșitul secolului XIX, criza sistemului tonal-funcțional, manifestându-se inițial sub forma unui curent anti-wagnerian inițiat în Franța de Erik Satie, va declanșa curentul impresionist, reprezentat de Debussy și Ravel, în a căror creație își fac apariția elemente de gândire modală și premodală și (pentatonie). Este introdus și un mod nou – modul hexafonic din secunde mari, mod cu o singură transpoziție care realizează în armonie unele suprapuneri acordice de undecimă și terțiadecima și înlănțuiri de acorduri într-o manieră paralelă (neadmisă de armonia funcțională), prevestind astfel sfârșitul polimodalismului.

Adevăratul salt îl face însă generația de compozitori tineri de la începutul secolului XX, care vor inaugura etapa muzicii moderne prin deschiderea a trei căi inovatoare: atonalismul – preconizat de Arnold Schönberg și discipolii săi Alban Berg și Anton Webern, cea de-a doua, neomodală (modal-cromatică), pe care o instituie școlile naționale moderne reprezentate de Igor Stravinski, Béla Bartók, Enescu, împreună cu cea neotonală, prin compozitori care n-au acceptat atonalismul și n-au avut o tradiție folclorică de la care să se reclame, ca Paul Hindemith, Arthur Honegger. O a treia perioadă (la început numai întrezărită) va fi cea care deschide drum liber zgomotului în muzică (Edgard Varèse) creând o pistă pentru ceea ce va fi mai târziu muzica concretă și apoi muzica electronică.

A doua jumătate a secolului XX mută accentul din planul sistemelor tonale în planul unor noi tehnici de creație. Sistemele tonale în cadrul acestor tehnici sunt abordate într-o libertate totală, într-un amestec fără prioritate, încât se poate vorbi de apariția unei noi concepții tonale înglobatoare: metatonalitatea.

Sistemele neomodale s-au născut din cele mai profunde raporturi din structura melodică folclorică (este vorba de cel mai autentic strat folcloric – folclorul țărănesc către care s-au orientat compozitorii secolului XX). Noțiunea de "neomodal" este utilizată în baza rațiunii că modalul acestei etape a muzicii culte reeditează (la o altă dimensiune) epoca anterioară modală, aceea a Renașterii, chiar dacă modalul celor două culturi nu este de aceeași sursă.

Mai mult sau mai puțin structurate de la compozitor la compozitor, sistemele neomodale au câteva principii comune, indiferent de sursa din care provin și anume: structurarea melodică în baza unor celule generatoare arhetipale modale, îndeosebi oligocordice și pentatonice, sinteza melodică, diatonică și cromatică, în virtutea unei legi intrinseci modului popular, constituiri melodice în baza legii "sectio aurea" și a simetriei. Armonia și polifonia neomodală se nasc din verticalitatea principiilor melodicii, moștenind inițial conceptul de trison din tonalitatea și polifonia renascentistă, parametrul vertical dobândește noi modalități de stratificare, astfel: constituirea acordurilor din sunete sau entități intervalice ale melodiei, suprapuneri bi-(poli) modale în virtutea unor poli diferiți în fiecare voce, structurarea acordului (sau a planurilor polifonice) pe sinteza major – minoră, polifonia de consonanță, suprapuneri polivalente obținute în baza unui pol comun (a modurilor cu aceeași finală), polimodalismul

paralel, structuri acordice formate pe principiul "sectio aurea" şi pe cel al simetriei – despre care Anatol Vieru spunea că "este una din trăsăturile cele mai pregnante ale structurilor modale"[1], heterofonia, modalitate de dimensionare verticală a melodiei prin comuniunea cu propriile sale variante.

Béla Bartók, asiduu cercetător al folclorului sud – est european asimilează în opera sa legi constructive profunde, emanate de cântecul popular. Gândirea sa tonal-armonică se înscrie cvasi-total în sfera folclorică. Începând cu simple prelucrări, armonizări de melodii populare, în care intuieşte cerinţele modului, evoluează vertiginos către înţelegerea imanenţei creatoare folclorice, ceea ce îl va ajuta să dobândească o manieră stilistică personală, concretizată şi în gândirea sa tonal-armonică. După E. Lendvai, gândirea tonal-armonică a lui Béla Bartók se bazează pe principiul axelor, legea secţiunii aurii, principiul simetriei şi modurile acustice. În procesul creaţiei se realizează o sinteză între principiul axial, secţiunea aurie şi simetrie, sinteză din care obţine cromatica sa, în timp ce modurile acustice reflectă mai mult concepţia sa diatonică.

Sistemul axial se bazează pe extinderea gândirii armonice funcţionale clasice, pornind de la periodicitatea cadenţială S – D – T. Conform acestei relaţii, orice tonică are o subdominantă şi o dominantă şi astfel se alcătuieşte modelul S – T – D. Desigur, Béla Bartók gândeşte tonalitatea sintetic, major-minoră, de unde rezultă un total de 12 tonalităţi – 4 periodicităţi. Unind prin axe tonalităţile ce aparţin aceleaşi funcţii rezultă: axele tonicilor, axele dominantelor şi axele subdominantelor. O axă uneşte două laturi opuse care pot fi considerate în relaţie de pol şi antipol. Importanţa ideii de pol reiese şi din aceste aserţiuni ale lui Stravinski: "ceea ce ne preocupă deci este ceea ce s-ar putea numi polaritatea sunetului, a unui interval sau chiar a unui complex sonor. Polul tonal constituie într-o oarecare măsură axul esenţial al muzicii"[2] . Polul şi antipolul reprezintă o atracţie şi totodată un contrast. Sistemul axial presupune prezenţa a două dimensiuni de atracţie: pol şi antipol, precum şi cea de axă principală – axă secundară. În opoziţie cu dodecafonia, principiul axelor teoretizat de Lendvai pare continuatorul logic (armonic) al sistemului tonal-funcţional.

Legea secţiunii aurii (sectio aurea) este folosită pe scară largă în creaţia lui Béla Bartók; în special cromatica sa este supusă acestei proporţii – spunea Lendvai. Un rezultat al acestui mod de gândire este acordul major-minor, considerat (de Lenvai) cel mai caracteristic acord al lui Bartók. Problema acordului major-minor se impune a fi abordată din mai multe unghiuri de vedere decât din acela al provenienţei acestui acord din modurile cu aceeaşi finală. Mai mult decât această răspândită opinie, aceea a lui Lendvai, potrivit căreia, "perfectul" acord major-minor bartókian presupune o esenţă pentatonică, ni se pare mai aproape de o explicare în sine a structurii acordului. Interpretarea major-minoră a acordului ca o suprapunere a sextacordului major cu cvartsextacordul minor vădeşte încă o reminişcenţă de gândire tonală. Nu este vorba deci de o formaţie acordică în sine, ci de un "rezumat" pe verticală al datelor melodiei de tip modal, o sinteză a principalelor elemente ale cromatismului diatonic.

Acordul alfa este constituit din două straturi alcătuite fiecare din structuri de câte patru sunete egal distanţate la 3m. Raportul straturilor este octava micşorată 8-, adesea exprimată ca 7M. Cea mai răspândită variantă a straturilor alfa suprapuse se materializează în construcţia de acord alfa de trei straturi.

Fenomenul structurilor intervalice bazate pe simetria în oglindă constituie o însuşire tipică a stilului lui Béla Bartók. Analizele au relevat, printre altele, principiul distanţial ce se află la baza unor astfel de momente, în care două emisfere ale spaţiului sonor se echilibrează echidistant faţă de o axă de simetrie reală sau imaginară.

Augmentarea intervalică e un procedeu în sine cunoscut în toate epocile stilistice ca un preţios mijloc de gradaţie, evoluţie sau variaţiune. Augmentarea intervalică a structurilor verticale apare în creaţia lui Béla Bartók ca procedeu variaţional cu multiple sensuri. Subînţelegerea unei simetrii modificate nu se limitează la doar la segmente corelate cu mişcarea de voci, ci cuprinde până şi

[1] Constantin Râpă, *Teoria superioară a muzicii*, vol.I. (*Sisteme tonale*), Cluj Napoca, 1986, p.236.
[2] Constantin Râpă, *op. cit.*, p.233.

acorduri izolate, deci elemente primare de construcție. Între simetria de oglindă riguroasă și absența ei se mai află la Bartók o zonă a simetriilor parțiale, în care prezența unor factori de organizare proporționată a materialului sonor este incontestabilă.

Intervalica "abruptă" de esență pentatonică devine elementul cel mai important în plăsmuirea cromatismului diatonic bartókian. Celula formulei întoarse e elementul de construcție primordial la Bartók. În mod surprinzător, primul și cel mai important interval de legătură bartókian devine secunda mică. Pornind de la etalonul propus, "sectio aurea", Lendvai ajunge la stabilirea unei ordini în intervalica bartókiană, ținând seama și de criteriul originii acesteia. Astfel, pentru intervalica de origine pentatonică, găsește două feluri de "acorduri" (împărțind egal cele 12 semitonuri cu ajutorul modelelor 1:3 și 1:5 prin repetarea periodică): primul raport 1:5 – secunde mici care alternează cu cvarte și al doilea raport, 1:3 de secunde mici cu terțe mari. Pentru intervalica de celălalt tip (pe care l-am numi modal), de altfel cel mai important, găsește acordul bazat pe raportul 1:2 – secunde mici alternând cu secunde mari, modul ton – semiton (scara e prezentă și între modurile lui Messiaen și e întâlnită și în cântecul popular românesc). Modelul 1:2 nu e altceva decât conexarea în formă de gamă a axelor T și D (din acordul alfa), iar din raporturile axiale pol-antipol se obțin sunetele modelului 1:5.

Principiul simetriei (realizat cu intervale din secțiunea aurie) e un alt procedeu al gândirii cromatice (melodice și armonice) al lui Bartók, și anume totalul cromatic e împărțit în pasuri egale. Modurile acustice reprezintă (după Lendvai) gândirea diatonică a lui Bartók, gândire detașată net de cea cromatică; ele sunt extrase din primele 11 armonice ale rezonanței sonore naturale și se găsesc în folclor în cântările instrumentelor de suflat păstorești (e posibil ca Bartók să le fi preluat din folclorul bihorean). Conform teoriei sinteze a lui Lendvai, structura melodico-armonică a creației lui Bartók implică, pe de o parte, o concepție tonală extinsă ca o continuare a moștenirii tonal-funcționale, iar pe de altă parte, dobândește câteva legități constructive sublimate din folclor. Rămâne deschisă problema dacă Bartók ajunge la relațiile armonice ca: raportul de semiton, raportul de cvartă mărită pol-antipol prin intermediul armoniei funcționale sau îi sunt inspirate totuși de principiile cromatice ale modalului, având în vedere rolul secundei mici (și al octavei micșorate) în manevrarea cromaticii în culturile folclorice. Faptul că elementele sistemului axial se îmbină atât de armonios cu secțiunea aurie și simetria, două legi de bază ale modalului, face fenomenul susceptibil de reformulare numai din unghiul de vedere modal.

Cromatismul diatonic – ce ar putea fi definit ca sistemul de sine-stătător derivat din modal, în care formulele diatonice orizontale sunt angrenate într-o stare cromatică printr-o intervalică primară specifică, determinantă a acestei stări – a preluat germenii structurii sale din modalismul folcloric al secolului XX. Identificat pentru prima dată în muzica lui Bartók, el a primit epitetul de cromatism "melodic" sau "diatonic", pentru a marca deosebirea tranșantă dintre acesta și cromatismul "armonic" al sistemului tonal apusean. Este primul cromatism structural, născut nu din modificarea într-un anumit grad a unei stări diatonice, ci din însăși transplantarea într-un sistem cromatic a elementelor intrinseci sistemului diatonic, atât a acelora sesizabile cât și a acelora aflate în stare latentă. Deosebirea cromatismului diatonic față de toate sistemele cromatice anterioare rezidă, așadar, în constituirea sa într-un organism independent; el trebuie să conțină legile mai tuturor sistemelor diatonice de dinaintea sa, cu precădere a celor modale.

Prezent în forme incipiente în limbajul muzical al școlilor naționale din secolul XIX, cromatismul diatonic a devenit o trăsătură caracteristică pentru limbajul școlilor naționale moderne sau a muzicii contemporane, orientate spre modal, constituindu-se pentru un moment, chiar într-o replică la adresa dodecafoniei. Cercetând lucrările mai în amănunt, vom constata că elemente importante ale muzicii secolului XX își au originea în muzica predecesorilor din secolul trecut: gama prin tonuri întregi în unele piese ale lui Glinka, acorduri sinonime pe fiecare treaptă la Musorgski, pentatonia la Liszt și Dvoøak, modulații îndepărtate realizate pe suprafețe mici și moduri cu aceeași finală la Liszt și Grieg și game ton-semiton la Rimski Korsakov.

Ivirea structurilor de tip pentatonic în muzica europeană constituie un eveniment istoric capabil să zguduie edificiul atât de temeinic fundat al sistemului tonal major-minor. O formulă foarte

caracteristică se bazează pe oscilaţia secundei. Preluată de la Bartók, Messiaen o numeşte "formulă cromatică întoarsă". Apărută aşadar în pentatonie, oscilaţia treptelor se transmite în esenţă şi celorlalte stadii ale modalismului. Asocierea tetracordurilor sau a altor unităţi modale pe baza oscilaţiei de secundă a devenit o trăsătură evidentă a muzicii secolului XX. Muzicologul A. Iusfui consideră de pildă că "diatonizarea cromaticii" apare ca rezultat al numeroaselor "microdevieri" şi "picături" de modulaţii[3]. Pentru prima dată în istoria sistemelor muzicale, principiul octavei va fi detronat. Dacă juxtapunerea semitonului îşi justifică prezenţa prin sursele pentatonice ale muzicii contemporane, nejuxtapunerea duce la rândul ei spre desfiinţarea principiului de octavă. Uneori, restructurarea limbajului pare să tindă mai adânc spre integrarea octavei micşorate în ţesătura polifonic-armonică – la Bartók, Stravinski, Berg. Pentru unii cercetători, atât natura cromatismului bartókian cât şi faimosul acord major-minor, pornesc de la incomparabil mai complexa construire, pe ambele dimensiuni ale discursului, a modurilor cu aceeaşi finală.

Formula întoarsă, tipică pentru Bartók, se constituie în cunoscutul "fascicol", prin înlănţuirea a cel puţin două celule; cu fascicolul bartókian pătrundem direct în profilul cromatismului diatonic, care s-ar defini astfel prin conexiunea, în interiorul unei cvinte perfecte, a formulelor întoarse, în aşa fel încât cele opt semitonuri să acopere, nejuxtapuse, întregul spaţiu. Edwin von der Nüll observă că tonul de bază şi cvinta sa constituie pentru Bartók pilaştrii structurii între care se realizează, în spiritul "tonalităţii lărgite" amestecul de moduri[4]. Hans Ulrich Engelmann consideră această cvintă ca un element de stabilitate în cadrul procesului de îmbogăţire a cromatismului. Între structura şi profilul cromatismului diatonic există o perfectă unitate bazată pe identitatea intervalicii generatoare; o secţiune verticală şi una transversală vor proiecta întotdeauna aceeaşi intervalică.

Născut din reafirmarea modalului, pe noul plan istoric instaurat de şcolile naţionale, cromatismul diatonic a fost şi continuă să fie unul dintre cele mai importante fenomene de limbaj ale muzicii secolului XX. Cromatismul diatonic este cromatismul care pentru prima dată rezultă nu din modificarea unei stări iniţiale diatonice, ci din includerea în sânul ei a unor elemente, tot diatonice, ce coexistă în bună măsură cu cele iniţiale. Spre deosebire de cromatismul tonal, treptele alterate nu se comportă ca sensibile, neavând obligativitatea ajungerii la nota stabilă imediat vecină, ci pe aceea de a vehicula micile fragmente diatonice prin formula întoarsă ce nu depăşeşte cvintă fasciculară. Ca şi dodecafonia, cromatismul diatonic face parte din sfera totalului cromatic temperat (reprezentând o organizare particulară a celor 12 semitonuri). Spre deosebire însă de dodecafonie, care anihilează contradicţia dintre sistemul diatonic şi cel cromatic, cromatismul diatonic rezolvă antinomia într-un fel propriu. Cromaticul şi diatonicul numai sunt două stări aparte, ci fuzionează într-un acelaşi organism.

Progresiv, Béla Bartók a reuşit să obţină o sinteză unică între modalism şi tonalitate, între cromatism şi diatonism. Dualismul major-minor este depăşit în măsura în care ordinea modală a cântecului arhaic, violent diatonică, nu este acoperită de acumularea de elemente cromatice. Intervalele utilizate capătă o anumită autonomie şi, asemănător cântecului popular, septima, ca de altfel şi terţa sau cvinta, se prezintă ca fiind naturale. Lendvai a demonstrat chiar că raporturile între cromatism şi diatonism, sau utilizarea pentatonismului lidian, dorian, pot fi considerate ca dovada unei munci extrem de originale şi personal legate de principiul secţiunii aurii. Complexitatea formală a artei lui Béla Bartók este de aşa natură încât nu se poate vorbi despre neo- sau post bartókianism. Ceea ce îl deosebeşte pe Bartók de alţi inovatori ai primei jumătăţi a secolului XX este lipsa unui apriorism – evitarea unei speculaţii în sine cu privire la posibilităţile geometrice şi combinatorii ale sistemului nu mai puţin reale, pe care se întemeiază muzica sa. Există un echilibru stabil între datul natural şi congruenţa şi rigoarea sistemului; sistemul bartókian este consecvent tocmai în măsura în care pătrunde adânc în legile naturalului muzical. Universalitatea mesajului bartókian arată că acest muzician a reuşit transcenderea însăşi a originii izvoarelor sale.

---

[3] Gheorghe Firca, *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S. România, Bucureşti, 1966, p.73.

[4] Gheorghe Firca, *Cromatismul bartokian. Organicitate modală şi sistem*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1976, p.94.

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL „*GEORGE ENESCU*” LA APROAPE JUMĂTATE DE SECOL

Ioana Marghita, anul V, Muzicologie.
Universitatea Națională de Muzică București
Clasa prof. univ. dr. Grigore Constantinescu

Bineînțeles că într-un scurt studiu nu se pot încadra complet toate segmentele ce alcătuiesc o manifestare atât de complexă cum este Festivalul Internațional „George Enescu”. Ne vom limita deci la o schițare cu rol de radiografie, care să pună în lumină aspectele mai importante, dar și unele mai puțin cunoscute ce caracterizează Festivalul bucureștean.

Având ca model declarat în momentul inaugural Festivalul Ceaikovski din Rusia, manifestarea internațională găzduită de România se constituie ca o apariție totuși distinctă în ansamblul Festivalurilor europene. Apărut în a doua jumătate a secolului trecut, Festivalul de la București se conturează ca un proiect relativ tânăr în comparație cu manifestările muzicale internaționale care îl preced. În același an, s-au mai inițiat doar trei manifestări: Festivalul de la Osaka din Japonia, Festivalul de la Llanfaff din Anglia și Festivalul Dei Due Mondi (Spoleto) din Italia. Iar dacă privim puțin anterior și ulterior observăm că în imediata apropiere istorică au mai fost inițiate în 1957 Festivalurile de la Gstaad (Elveția), Lisabona (Portugalia), Santa Fe (Statele Unite), Berlinul de Est, iar în 1961 Festivalul de Marais de la Paris, Festivalul din Israel ținut la Ierusalim, Tel-Aviv și Haifa și Festivalul de la Zagreb (Iugoslavia).

În contextul manifestărilor muzicale trienale Festivalul de la București se alătură Festivalurilor din Birmingham - 1768, Norwich – 1824 și York – 1951, toate din Marea Britanie. De altfel este interesant că în ansamblul Festivalurilor bienale și trienale existente în Europa, cele mai multe se întâlnesc în Anglia. Iată o apropiere care totuși nu ne face să devenim mai „britanici” în comportamentul organizatoric, dar care ne poate oferi cel puțin o idee consolatoare.

Deplasându-ne geografic către grupul țărilor socialiste, în care Festivalurile de gen sau de perioadă au o pondere covârșitoare, observăm că în apropierea Festivalului Internațional „George Enescu” s-au constituit Festivalul din Berlinul de Est – 1957, Festivalul de la Varșovia (Polonia) – 1956 și Fetivalul bienal de la Zagreb (Iugoslavia) – 1961.

Manifestarea muzicală românească este singura trienală din Europa de Est, mai corect spus a fost. Fiindcă începând cu acest an evoluția sa va deveni, se pare, bienală. În ansamblul țărilor fost socialiste Festivalul bucureștean este cu siguranță dacă nu cel mai important, una din cele mai reprezentative manifestări muzicale pentru această parte a Europei. Fiind dublat de Concurs - cu notabile revelări ale tinerelor talente din epocă - dobândește chiar un rol singular ce-l individualizează puternic.

De la prima sa ediție, Festivalul și Concursul Internațional “George Enescu” a reușit să se bucure de un real și binemeritat prestigiu, impunându-se ca un pionierat pe scena românească și înscriindu-se totodată în rândul marilor și valoroaselor manifestări muzicale europene. Debutând la trei ani după moartea lui George ENESCU, manifestarea s-a vrut și a reușit a fi un omagiu postum al întregii țări la adresa marelui artist. Demersul s-a constituit totodată și ca un simbolic gest de menținere în actualitate a figurii celui mai important compozitor român.

Este inutil să insistăm asupra condiţiilor precare în care a fost nevoit să-şi trăiască ultimele zile George ENESCU aflat într-un exil determinat de conjunctura istorică la Paris. Despre acest dureros dar realist subiect s-a scris deja foarte mult. Scrisoarea sa de răspuns la invitaţia formulată în principiu de guvernul român exprimă destul de grăitor rezervele pe care le avea marele artist faţă de o eventuală reintegrare a sa într-un mediu social pe care-l considera ostil. Interesant este că la numai o zi după decesul compozitorului, autorităţile române în frunte cu Petru Groza au organizat o consfătuire. Stenograma acestei consfătuiri poate fi regăsită datorită muzicologului Octavian Lazăr Cosma, într-o prezentare detaliată, în revista „Muzica" (nr. 4/1999). La discuţia cu Petru Groza, alături de oficialităţile politice au participat şi câţiva din cei mai importanţi muzicieni români: George GEORGESCU, Ion DUMITRESCU, Paul CONSTANTINESCU, Ion CIHRESCU, Gheorghe DUMITRESCU, Sabin DRĂGOI, Tiberiu BREDICEANU, Alfred MENDELSOHN, George BREAZUL şi Iosif PRUNNER. Autorităţile româneşti erau interesate să menţină figura artistică a lui George ENESCU la cote cât mai ridicate în parte fiindcă îşi dădeau seama că reprezintă o valoare inestimabilă pentru întreaga cultură românească, dar şi dintr-un spirit de preocupare pentru realizarea unei imagini care să contrazică forurile internaţionale. Guvernul român era acuzat în ziarele din Europa că a susţinut o strategie agresivă şi perfidă pentru a-l readuce pe Enescu în ţară. Ori regimul lui Petru Groza îşi dorea şi reabilitarea în ochii presei internaţionale. Din stenograma prezentă în revista "Muzica" reiese că autorităţile erau dispuse şi favorabile organizării unor serie de măsuri, printre care şi manifestări muzicale, care să propulseze şi să cinstească figura lui Enescu.

De la această importantă discuţie şi până la prima ediţie a Festivalului şi Concursului au trecut trei ani, timp în care s-au desfăşurat pregătiri febrile, tratative, negocieri pe plan ideologic, managerial şi politic, ţinând seama că pe lista organizatorilor, fapt observabil de altfel şi în prezent, muzicienii nu ocupau primele locuri.

În ziua de 4 septembrie 1958 avea loc deschiderea festivă a celei mai importante manifestări muzicale internaţionale găzduite de către România. Era un gest demonstrativ, ambiţios despre care mai târziu Ioan Hollender îşi aminteşte că reprezenta o iniţiativă imposibil de realizat la acea vreme într-un oraş ca Viena care încă nu avea festival internaţional. Succesul acestei prime ediţii, ca şi al următoarelor, a fost deplin, ecourile favorabile regăsindu-se şi pe plan internaţional. Spre exemplificare, ofer opinia unui ziarist englez, ce a consemnat pentru revista „*Music and Musicians*": „De obicei, Festivalurile sunt cam la fel, atât în Europa cât şi în lumea întreagă. Unele sunt bine organizate, altele nu; multe dintre ele se prezintă de parcă ar fi câteva săptămâni concentrate dintr-o stagiune obişnuită la Londra, cu aceeaşi interpreţi pe care îi poţi auzi în orice capitală europeană. Şi aproape toate au prea multă muzică dintr-o dată, sunt prea încărcate, extenuante pentru ascultători…

Ca de la sine înţeles te aştepţi ca un prim Festival să fie un eşec. Sunt atâtea lucruri care pot merge prost. Dar primul lucru care m-a frapat la acest Festival a fost că arăta nu ca o primă încercare, ci ca un lucru bine închegat de mult. Totul mergea ca un ceasornic…

După mine, cel mai bun lucru al Festivalului a fost pilduitoarea sa simplicitate. Zilnic avea loc un concert important , nu cum se obişnuieşte aiurea, două sau trei simultan. La atât de multe Festivaluri prea multe lucruri se petrec în acelaşi timp, astfel că pentru a asculta un concert, trebuie să renunţi la alte câteva, simţindu-te mereu oarecum vinovat că pierzi ceva demn de a fi ascultat. La Bucureşti m-am putut duce la un concert, fără să mă preocupe ceea ce s-ar putea întâmpla în acelaşi timp în altă parte…" (Evan SENIOR , rev. *Music and Musicians* , noiembrie 1958). În timp s-a putut observa, dintr-un scuzabil exces de zel, şi la organizatorii români această tendinţă criticată de ziaristul englez, de a programa două sau trei concerte importante în acelaşi timp sau de a supraîncărca programul manifestării. Dar acesta reprezintă un aspect nu în totalitate definitoriu pentru manifestarea internaţională românească.

Organizarea foarte bună, personalităţile marcante invitate, structura programelor de concerte au transformat rapid Festivalul bucureştean într-o manifestare competitivă valoric cu principalele Festivaluri Internaţionale de prestigiu existente în Europa.

Trebuie specificat însă că nu toate edițiile au beneficiat de prezențe atât de valoroase pe plan interpretativ. În special edițiile prime și ultime ale Festivalului s-au remarcat prin strălucire muzicală. Începând cu anul 1976 și până în 1988, s-a putut observa o perioadă de austeritate sonoră, manifestată atât la nivelul repertoriului abordat cât și a interpreților invitați cu parcimonie. Festivalul s-a transformat sensibil într-o manifestare mai mult cu caracter național și socialist, în care „Cântarea României", concurs inițiat la dorința președintelui Ceaușescu, își sărbătorea laureații. După evenimentele din 1989, Festivalul a redobândit treptat din strălucirea de odinioară, culminând cu ultima sa ediție, din 2001, de care probabil ne amintim cu toții.

O evoluție deci cu plusuri și scăderi din care însă se desprinde un portret autentic, cu o personalitate singulară care cumulează deja o perioadă de timp considerabilă de aproape jumătate de secol. Pentru România, pentru muzica românească, pentru descoperirea și propagarea creației enesciene, acest septembrie muzical trienal este mai mult decât un prilej conjunctural. La nivelul țării nostre, în comparație cu marile culturi de tradiție, Festivalul „George Enescu" reprezintă un reper care se înscrie cu majuscule în istoria culturală contemporană.

ASPECTE DRAMATICE ÎN CREAȚIA LUI MONTEVERDI

Mirela Radu, anul V Muzicologie,
Universitatea Națională de Muzică București
Clasa conf. univ. dr. Mihai Cosma

Renașterea este epoca în care artele se exprimă prin limbajul inimii și al imaginației, în care sufletul omenesc este relevat cu sinceritate, el devenind principalul creator al tuturilor bunurilor considerate în Evul Mediu drept creație divină.

În domeniul muzical, transformările principale vizează rolul social pe care aceasta îl adoptă și acceptarea sa de către societatea aristocratică, devenind un mijloc de delectare în sensul modern al cuvântului. Acesta este motivul pentru care în Renaștere apar o serie de genuri noi, umanizate, realizate prin interferența dintre elementele laice și cele religioase, genuri dintre care cel mai popular s-a dovedit a fi madrigalul. Dimensiunea care a beneficiat de o libertate absolută a fost cea arhitecturală, poezia determinând sensul melodic. Din această cauză, tehnicile inovatoare au fost rapid absorbite și dezvoltate de compozitorii madrigaliști, cărora le-a devenit familiară utilizarea disonanțelor sau accentuarea expresivității muzicale, puse în slujba descifrării sensului poetic.

Spre sfârșitul secolului XVI, varianta simplă a acestui gen se dezvoltă prin introducerea acompaniamentului instrumental. Odată cu acest lucru, madrigalul capătă o expresie dramatică, intrând într-o nouă fază de dezvoltare. Aspectul muzical este caracterizat de emanciparea disonanței, care începe a fi folosită chiar cu extravaganță, cu rolul de a puncta momentele bine determinate ale textului poetic. Părintele madrigalului dramatic, Orazio Vecchi, spunea: „Trebuie să condensăm, să restrângem, să suprimăm detaliile și să nu luăm în considerare decât situațiile capitale, momentele caracteristice ale subiectului."[1]

Alături de Luca Marenzio și Gesualdo, Monteverdi este cel care a condus acest gen spre un înalt grad de perfecțiune. În madrigalele sale găsim aceeași profunzime, aceeași eleganță a contururilor melodice sau bogăție armonică pe care o întâlnim în producțiile sale teatrale. În timpul celor mai mult de 40 de ani de carieră muzicală, Monteverdi nu a încetat să compună, pe lângă drame lirice sau piese de factură religioasă, un mare număr de madrigale, unele dintre ele fiindu-i comandate, altele reprezentând adaptarea în formă madrigalescă a unor fragmente din propriile opere.

Primul său volum de madrigale, apărut în 1583, reprezintă o pagină de tinerețe, un preambul al reușitelor de mai târziu. Remarcăm influența lui Luca Marenzio în genul madrigal-canzonetă, însă Monteverdi acordă o atenție sporită grupării vocilor reținând din genul canzonetei ideea țesăturii reduse (deseori la 3 voci) și inserțiile omofone. Textele pastorale și lipsite de profunzime oferă puține ocazii pentru o reprezentare muzicală încărcată de sensuri poetice, însă Monteverdi punctează prin diverse tehnici muzicale – înfloriturі, melisme – anumite cuvinte ce-i inspiră o imagine anume.

În al doilea caiet de madrigale, Monteverdi continuă problematica madrigalului–canzonetă, însă expresia este animată prin mijloace armonice proprii, iar din punct de vedere poetic observăm o predilecție pentru textele lui Tasso. În acest volum regăsim unul dintre cele mai iubite madrigale ale sale, *Ecco mormorar l'onde*, ale cărui versuri, aparținând aceluiași poet, exprimă sub forma unui

[1] Louis Schneider – *Claudio Monteverdi*, E. Grevin, imprimerie de Lagny, Librairie Academique Perrin, pag. 232

tablou bucuria renașterii naturii odată cu zorii dimineții. Tratarea muzicală respectă regulile polifoniei vocale, însă ipostazele diferite în care se află frazele muzicale în succesiunea lor degajă o varietate și un lirism neobișnuite.

Următoarele două volume de madrigale (*Il Terzo libro di madrigali a cinque voci* – Mantua 1592 și *Quatro libro di madrigali a cinque voci* – Veneția 1603) optează pentru genul poemului epic, și anume *Ierusalimul eliberat* al lui Tasso, din care extrage șase *ottave* (specie poetică aparținând epocii lui Petrarca și fiind caracterizată de rigurozitate), pe care le grupează în două cicluri a câte trei madrigale fiecare. Pe lângă acest lucru, în cele două volume întâlnim un aspect nou în creația lui Monteverdi, și anume descoperirea fenomenului Guarini, poet celebru și controversat în epocă, adept al poeziei concettiste și autorul tragicomediei *Il pastor fido,* ce a generat reacții aprinse din partea susținătorilor scolasticii. Stilul poeziei concettiste este legat de literatura manieristă, punând accent pe aspectul intelectual, pe iscusința spiritului, ce generează diferite figuri de stil cu rolul de a accentua latura echivocă, prolixă a textului.

Revenind la versurile lui Guarini, putem spune că acestea deschid drumul spre maturizarea stilistică a lui Monteverdi, care prin muzica sa subliniază inditul și simbolistica poeziilor. Totodată, începând cu al IV-lea caiet de madrigale apar tot mai frecvent disonanțe îndrăznețe, mișcări armonice neobișnuite, caracteristice *secondei prattica*. Trebuie știut în acest sens că, la fel precum Guarini, Monteverdi este protagonistul unei controverse celebre în epocă, în care de cealaltă parte îl aflăm pe Giovanni Maria Artusi. Subiectul vizează în special tratarea disonanței și schimbarea modului în interiorul unei piese, caracteristici ale madrigalelor lui Monteverdi. Conflictul se subordonează unei diferențe majore de idei din secolul al XVI-lea, fiind alimentat pe de o parte de punctul de vedere specific scolastic al lui Artusi, iar pe de alta parte de ideile progresiste ale lui Monteverdi. Teoria lui Artusi se bazează pe considerarea muzicii drept o știință bazată pe reguli și pe o ordine interioară, fiind încadrată, după tradiția medievală, în *Quadrivium*, alături de aritmetică, geometrie, astronomie. Orice noutate din domeniul compoziției trebuie să aibă în viziunea sa una din cele două justificări: raportarea la concepția unui maestru din trecut, sau demonstrația practică, după regulile proporțiilor numerice. Pe de altă parte, raționamentul lui Artusi se bazează de la început pe o premiză greșită, și anume analizarea muzicii în absența textului. În acest context, madrigalele lui Monteverdi apar necorespunzătoare, prin scopul lor de a pune muzica în slujba expresiei poetice. Ea va deveni ideea principală pe care se va întemeia *seconda prattica*, realizându-se în același timp departajarea clară față de *prima prattica*. Aceasta promovase concretizarea unor legături abstracte în slujba unei perfecțiuni ideale, și totodată nevoia raportării la un model. În schimb *seconda prattica* nu-și propune ca scop esențial imitarea unei autorități, ci promovarea unui conținut expresiv, prin supunerea muzicii față de text, facilitând apariția monodiei acompaniate.

Revenind la madrigalele lui Monteverdi, trebuie spus că profilul melodic al acestora este determinat semantic, pe baza figurilor retorice, aspect derivat din ideea de imitație a sensului cuvintelor realizată prin intermediul muzicii. Figurile alegoric-picturale sunt încifrate muzical prin diferite mișcări ascendente sau descendente ale liniei melodice, corespunzând atmosferei solare sau celeste, respectiv telurice. Astfel, în ultimele sale volume, apare pregnantă părăsirea vechilor tradiții, în favoarea originalității. În al V-lea volum una dintre inovațiile sale este transferarea rolului principal pe care îl ocupa în general vocea înaltă (sopranul) la vocile masculine – bas sau tenor, în timp ce sopranul contribuie la realizarea acompaniamentului. Al VI-lea volum este ultimul în care mai păstrează numărul fix de voci, și de asemenea cel care conține celebrul *Lamento d'Ariana*, singurul fragment care s-a păstrat din opera *Ariana*. Pentru aceste versuri Monteverdi a ales o muzică ce descrie extrem de sugestiv întreaga frământare sufletească a Arianei, puterea dragostei și a suferinței.

Cel de a VII-lea volum, publicat în 1619, este dedicat ducesei de Mantua și continuă caracterul inovator al muzicii lui Monteverdi. Formația muzicală conține de la 2 la 6 membri (în perioada renascentistă madrigalul era un gen cameral, fiind interpretat de către o singură persoană pentru fiecare voce), iar pe lângă grupul vocal compozitorul introduce acompaniamentul instrumental, în special

basso continuo (acest lucru este valabil şi pentru unele madrigale din caietul anterior sau pentru piesele religioase).

În 1638 Monteverdi publică ultimul său volum, intitulat *Madrigali Guerreri e Amorosi*. În această culegere el a introdus o serie de lucrări compuse în *stilo rappresentativo*, scurte episoade ce conţin elemente teatrale. Acest *stilo rappresentativo*, care a creat numeroase controverse în epocă, este o manieră interpretativă specifică genului dramatic, în care linia melodică este construită în funcţie de sensul cuvintelor, de expresia sentimentelor. Rezultatul sonor este asemănător recitativului, completat de o susţinere armonică destinată a menţine corectitudinea intonaţiei. Totodată, acest stil aduce o serie de inovaţii în sfera expresiei muzicale, explorând stări sufleteşti noi, exuberante, ce au fost primite cu reticenţă de către conservatorii pentru care muzica, destinată serviciului religios, nu putea exprima decât durerea sau liniştea sufletească.

Am spus despre stilul *rappresentativo* că este propriu artei dramatice. Se ştie că în acest domeniu Monteverdi a fost un pionier, în 1607 dând naştere primei drame lirice din istoria muzicii, *Orfeo*. Libretul, inspirat din tragedia antică omonimă, a fost realizat de Alessandro Striggio, care a păstrat trăsăturile esenţiale ale personajelor, în timp ce corul îşi menţine rolul de comentator al acţiunii. De asemenea muzica respectă accentele dramatice, fiind impregnată de culoare şi sensibilitate. Alcătuirea cuprinde un prolog şi 5 acte, precedate de o *toccata*, ce în epocile următoare se va transforma în uvertură. Partitura conţine indicaţii precise de interpretare a toccatei, care se va repeta de 3 ori, în timp ce trompetele vor avea surdină, pentru a intona melodia cu un ton mai sus. Muzica toccatei se remarcă prin vitalitate, dorind să atragă atenţia asistenţei asupra subiectului piesei.

De-a lungul celor 5 acte întâlnim atât momente lirice sau dramatice, cât şi pasaje ce ilustrează sentimente de exuberanţă sau veselie. Monteverdi se îndepărtează de muzica pompoasă şi convenţională, declarându-se un pictor al vieţii şi ilustrând muzical cele mai profunde ipostaze ale sufletului uman. Muzica sa se umanizează, se pliază pe starea sufletească a personajelor, atât în momentul în care cei doi îndrăgostiţi îşi declară sentimentele (actul I), cât şi în aria lui Orfeu din actul al II-lea, care se distinge prin libertatea ritmică şi fantezia componistică.

Subiectul operei fiind de factură clasică, Monteverdi apelează la instrumentele deja existente în epocă, însă caută ipostaze sonore inedite. Din punct de vedere tehnic, *Orfeu* explorează la maxim resursele instrumentelor, motiv pentru care ducele de Mantua şi-a asumat o serie de cheltuieli suplimentare pentru a întreţine instrumentiştii valoroşi. Tot în privinţa execuţiei instrumentale trebuie spus că partitura originală a operei conţine doar fundamentul armonic, *basso continuo*, în timp ce ceilalţi instrumentişti îşi demonstrau virtuozitatea în executarea diferitelor *ritornelle*, canoane sau imitaţii, pe baza improvizaţiilor.

Ceea ce caracterizează orchestraţia operei este discreţia, fineţea cu care compozitorul dozează sonoritatea instrumentelor. Monteverdi reduce în general rolul orchestrei la acela de acompaniament al vocilor, iar momentele în care insistă asupra sonorităţii orchestrale sunt *sinfoniile, ritornellele* sau unele fragmente corale.

În privinţa limbajului muzical, observăm libertatea compozitorului în utilizarea disonanţelor. Întâlnim deseori septime sau none, folosite nu pentru plăcerea de a frapa, ci pentru a exprima anumite stări sufleteşti. În momentul în care Orfeu află despre moartea Euridicei, compozitorul utilizează mersul cromatic pentru a sublinia acumularea suferinţei în sufletul personajului.

Şirul dramelor lirice continuă cu *Ariana* (1608), *Ballo delle Ingrate* (1608), *Il combatimento di Tancredi e Clorinda* (1624), *Il Ritorno di Ulise in patria* (1641), şi se încheie cu *L'Incoronazione di Popeea* (1642), ultima sa operă importantă şi totodată încununarea experienţelor acumulate pe parcursul vieţii. Întorcând privirea spre începutul acestui drum, observăm importante diferenţe faţă de primele sale lucrări, privind în special virtuozitatea vocală, rolul sporit al aspectului scenic, profunzimea cu care compozitorul tratează subiectul. Caracterele personajelor sunt schiţate cu ajutorul declamaţiei cântate, susţinută de un acompaniament expresiv, în care uneori compozitorul foloseşte din abundenţă disonanţele. Efectele vocale şi vedetismele sunt sacrificate în favoarea aprofundării gândirii muzicale, a găsirii modalităţii ideale pentru a exprima cele mai adânci sentimente ale personajelor. Astfel

caracterizată, *L'Incoronazione di Popeea* se relevă drept o dramă istorică, în care caracterele celor mai importante personaje ale Romei sunt redate în muzică printr-o sinceritate și un dramatism impresionante, în care scenele de dragoste alternează cu cele conflictuale, într-o atmosferă plină de vitalitate. Monteverdi demonstează încă o dată, la fel precum în majoritatea creațiilor sale, aspectul sentimental-uman al muzicii și totodată importanța cuvântului în dramă, schimbând accepțiunea științifică, înrădăcinată de secole.

SIMFONIA *HOLOCAUST – IN MEMORIAM* DE MAYA BADIAN – UN OMAGIU MUZICAL JERTFELOR REGIMURILOR TOTALITARE

Ludmila Chise, studentă în anul IV,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău

Trebuie să recunoaștem, pentru mulți dintre noi, muzicieni sau simpli melomani, conceptul de creație muzicală canadiană este aproape necunoscut. Din puținul pe care îl cunoaștem până în acest moment suntem tentați să considerăm că prin caracterul caleidoscopic al fenomenului cultural și prin multitudinea de orientări muzica acestei țări poate fi simplu încadrată fenomenului actual al postmodernismului. Este muzica *lumii celei noi* cum o considera, cu un secol în urmă, marele simfonist romantic Antonin Dvorák, dacă încercăm o translație a fenomenului american spre paralele mai nordice. Este o lume avidă de cunoaștere, de comunicare. Este o lume care își caută propria identitate, iar fenomenul multietnic determină o multiculturalitate impresionantă, care nu poate fi ignorată. Menționăm că breasla compozitorilor numără în Canada nu mai puțin de 500 nume grupate sub egida Centrului Canadian de Muzică din Toronto – Ontario, centru aflat în serviciul tuturor muzicienilor creatori. muzicologi, interpreți, pedagogi, studenți, amatori în general; sucursale puternice există la Montreal. la Vancouver, la Calgary, la Halifax.

Actualmente Canada dispune de personalități muzicale importante, care activează în cîteva centre ce acumulează strădania creatorilor, dar și a organizatorilor vieții de concert; este vorba de André Prévost, de Jasques Hetu, de Claude Vivier, de Murray Shafer – bine cunoscut în Europa pentru grafismul captivant al partiturilor sale. Este o muzică deschisă înnoirilor și în egală măsură marelui public. Este demersul unor artiști ce comunică direct și care mizează pe percepția imediată a auditoriului. Sunt artiști ce se reclamă, indiscutabil, unei filiații europene. În spectrul tuturor acestora se înscrie și compozitoarea Maya Badian (1945), considerată în prezent printre cei mai reprezentativi compozitori canadieni și numită de presa de specialitate *„un vehicul cultural prețios"*.

Fiind originară din România, M. Badian s-a integrat perfect în multiculturalismul canadian. care, de altfel, se potrivește atît de bine cu cel existent în propria sa identitate. A plecat din România în anul 1987. Era deja un muzician format, afirmat, recunoscut. Stabilită în Canada a obținut Doctoratul în Compoziție la Universitatea din Montreal (1992), a devenit membră a Ligii Canadiene a Compozitotilor și a Centrului de Muzică Canadiană. Compozitorul André Prévost, conducătorul său de doctorat, o consideră exemplul "însăși al excelenței". Pentru Maya Badian, Canada, țara ei adoptivă. înseamnă viitorul. Recunoștința ei și-o dovedește cu ocazia celei de-a 125-a aniversări a Canadei. căreia îi dedică cantata de anvergură pentru cor și orchestra mare, intitulată *Canada 125*.

În prezent M.Badian este autoarea a peste 80 de opusuri, între care – 60 publicate, de la simfonii și cantate – la lucrări camerale destinate diverselor instrumente (inclusiv multimedia).

Maya Badian se bucură de o recunoaștere binemeritată; o mărturie în acest sens este și faptul că manuscrisele și documentele ce-i aparțin sunt disponibile pentru cercetare la Secția *Muzica* (colecția de manuscrise) a Bibliotecii Naționale și al Arhivelor Canadei. Deosebitele sale calități artistice sunt dublate de aprecierile pe care le culege și în calitate de profesor, căci dr. Maya Badian predă câteva discipline de mare specializare la Conservatorul Canada, la Universitatea din Capitală, și la Colegiul

Regal de Muzică. Autoarea este și un muzicolog cu renume, cu conferințe susținute la New York University și Kingborongh College, lucrări pedagogice, analize etc., și organizator al diverselor manifestări culturale. Creația sa nu se oprește la un gen anume; deci nu este unidirecțională ci este o curgere sugestivă, multicombinată, de stări și afecte, în care imaginile sonore, ritmica și coloristica orchestrației joacă un rol precumpănitor, avînd o forță șocantă.

Obiectul studiului nostru este Simfonia ***Holocaust – In Memoriam.***

Scrisă în 1987, simfonia este inspirată din biografia scriitorului american de origine română Ellie Wiesel, mai precis din nuvela acestuia *The fifth son (Al cincilea fecior).*

Simfonia M.Badian este o închinare sobră, introspectivă, încărcată de speranțe, adresată unuia din cele mai luminoase și dinamice spirite ale deceniilor din urmă, personalității marelui umanist care este Ellie Wiesel, originar el însuși Sighetul Marmației. Lucrarea este concepută în baza a două idei muzicale, puternic evocatoare. Este vorba despre o horă lungă din Maramureș și cîntecul *From suffering, Trough Hope, to Victory (Din suferință, prin speranță, spre victorie)*, o melodie intonată de deținuții evrei în lagărele de concentrare naziste. „Îmi consider muzica drept un mesaj de pace, de iubire, pentru armonie, pentru înțelegere între oameni", declară compozitoarea în noiembrie 1997 cu prilejul prezentării acestei lucrări în cadrul Muzeului Memorial al Holocaustului la Washington. Premiera mondială a simfoniei a avut loc în Germania la celebrarea celei de-a 50-a aniversări de la sfîrșitul celui de-al II-lea război mondial.

Fenomenul Holocaustului este considerat cel mai teribil eveniment al secolului XX. Probabil în istoria omenirii nu există un fenomen similar prin spectrul și scara totală a ororilor. Tragedia Holocaustului este prezentată sub aspect extins în literatură, arte plastice, cinematografie și mai puțin în muzică. Dacă Schöenberg, Șostakovici, iar ulterior, în parte, și Luigi Nono, și-au expus ideile într-un limbaj mai sever, care nu comunică prea mult publicului, în ciuda ororii și sentimentelor zguduitoare pe care le sugerează această temă Maya Badian a încercat și a reușit să transmită și latura afectivă, cea mai puternică și, eventual, cea mai sugestivă a aceastei perioade oribile din istoria secolului XX. Este mai cu seamă o tendință de confesiune și interiorizare a conceptului[1] .

În general, simfonia constituie unul din genurile conducătoare ale creației componistice. Anume pentru acest gen este caracteristică o reflectare profundă și rezultativă a raportului **om – realitate**:

- procesele social – psihologice;
- cercul complex al problemelor etice și estetice.

Majoritatea compozitorilor din secolul XX menționează caracterul multiaspectual al dezvoltării tradiției simfonice. În această ordine de idei sunt semnificative afirmațiile lui L. Bernstein, care înaintează întrebarea: Ce s-a întîmplat cu arhitectonica simfonică ?

Este cert faptul că simfonia ca gen în concept clasic aparține deja istoriei. L.Bernstein vorbește convingător despre diminuarea interesului față de o interpretare canonică a genului. Căutarea alternativelor canonului a început încă din epoca romantismului prin *Simfonia Neterminată* de F.Schubert, *Simfonia Fantastică* de H.Berlioz etc. și au continuat pe tot parcursul secolului XX prin astfel de creații cum sunt: *Simfonia Psalmilor* de I. Stravinski, *Simfoniile mici* de D.Milhaud, *Simfonia op.21* de A.Webern, iar ulterior prin *Pacific 231* de A.Honegger, *Turangalila* de O.Messian și multele altele.

Dintotdeauna atentă la ceea ce reflectă acest secol tumultos în materie de experimentări și inovații, căutătoare plină de luciditate și îndrăzneală a noi sensuri, Maya Badian se consideră în egală măsură și tradiționalistă. În pofida afirmațiilor compozitoarei, după o examinare atentă a simfoniei *Holocaust* îmi permit să o contrazic, invocînd următoarele argumente:

1. Simfonia *Holocaust – In Memoriam* este încadrată în arhitectonica bipartită, ceea ce nu este caracteristic canoanelor genului. Cunoaștem simfonii din patru, trei și chiar o singură parte, însă cicluri bipartite nu se întîlnesc atît de de frecvent.

---

[1] Menționăm că alături de M. Badian, un alt compozitor din spațiul canadian Oscar Morawetz s-a adresat Holocaustului cu lucrarea *From the Diary of Anne Frank* (1970, text de Anne Frank), adică *Din Jurnalul Annei Frank*, pentru soprano ori mezzo- soprano, timpani, percuție, harpă, pian și orchestră de coarde.

Simfonia M. Badian este concepută ca o structură binară de tip A B, A fiind teza, iar B - antiteza. Aceasta compoziţie reiese firesc din caracterul ei programatic. Dacă prima secţiune este generată de o melodie din locurile unde Elie Wiesel a văzut lumina zilei (deci din Sighetul Marmaţiei), simbolizînd *Viaţa* (teza), a doua este sugerată prin melodia *Din suferinţă, prin speranţă, spre victorie* - secţiune, care simbolizează *Moartea* (antiteza). Acest proces de reînnoire a genului, constituie gradul de individualizare, modernizare a stereotipului, care şi determină nuanţa originalităţii compoziţiei simfonice.

2. Partea a doua este o fugă orchestrală, al cărei subiect este expus la timpani şi este bazată pe esenţializarea celor două surse se inspiraţie melodică. Deci, acest final nu este conceput într-o formă omofon – armonică, ci este o fugă mai puţin tradiţională.

Cunoaştem exemple cînd compozitorii utilizează în finalele ciclurilor compartimente polifone de tip fugato, însă o fugă integrală, şi în special într-un ciclu simfonic bipartit, este un exemplu rarism în toată literatura muzicală.

3. Dacă pentru ciclurile simfonice construcţia bipartită este mai puţin caracteristică, în ciclurile polifonice ea din contra este una tradiţională (să ne amintim de numeroasele variante de cicluri polifonice bipartite preludiu şi fugă, toccată şi fugă, pasacaglia şi fugă etc. În simfonia M. Badian acest tip de ciclu apare într-o variantă amplificată şi simfonizată.

Simfonia *Holocaust – In Memoriam* este construită ca un imens crescendo continuu graţie intensităţii şi dinamicii muzicii, culminînd printr-o explozie a tensiunii, lăsînd o puternică rază de speranţă.

Partea întîi intitulată ***De la Suferinţă*** este bazată pe o temă tristă, contemplativă, de esenţă folclorică (hora lungă din Sighetul Marmaţiei după cum s-a menţionat anterior). (Exemplul 1.) Conform dramaturgiei simfoniei, această temă simbolizează viaţa şi supravеţuitorii. Materialul tematic este expus în maniera *parlando – rubato*. Oboiul intonează o melodie simplă încercuită de mai multe linii eterofonice, ce-i îmbogăţesc profilul. Caracterul improvizatoric al muzicii este subliniat de puncte de pedală extinse prin tot aparatul orchestral. (Exemplul 2.)

Toată această parte constituie o acumulare continuă a tensiunii. În cazul dat tensiunea este sobră, fără explozii şi puncte culminante. Dezvoltarea materialului tematic este bazată pe tehnica eterofonică.

Tot aici pentru prima dată sună ecoul temei *De la suferinţă prin speranţă spre victorie*, care-şi va căpăta amploarea în partea a doua a simfoniei.

G.Adler, R.Vallaszek, S.Skrebcov, Şt.Niculescu şi alţi cercetători consideră eterofonia cel mai timpuriu tip de factură multivocală. Eterofonia „se constituie ca urmare a abaterilor ritmice şi de intonaţie a vocilor de la starea de unison”[2] şi „este o tulburare improvizatorică a cursivităţii unimelodice, plasată între etape de unison.”[3] Compozitorul şi cercetătorul român Şt.Niculescu menţionează că „fenomenul cel mai rezultat din observarea unui arhietip autentic, este pendularea unui ansamblu de timbruri între două stări distincte: a) starea contopirii timbrurilor într-o desfăşurare monotematică (la unison şi octavă) şi b) starea ramificării timbrurilor într-o desfăşurare plurimelodică – eterofonia propriu-zisă, caracterizată prin distribuţia simultană, la diferite voci suprapuse, a unuia şi aceluiaşi material muzical, prezentat în diverse variante pentru fiecare voce în parte.”[4]

M.Badian apelează astfel la o sintaxă, care îşi află rădăcinile în folclorul multor popoare (inclusiv cel românesc), însă în muzica cultă pătrunde destul de târziu. În simfonia *Holocaust* principiul eterofonic este realizat prin expunerea metamorfozelor melodice şi ritmice ale aceleiaşi teme: sunarea simultană a mai multor variante ale melodiei la mai multe voci constituie o dublare variantică a temei şi generează o factură multivocală transparentă. Avînd în vedere faptul că modalităţile de dezvoltare a parametrilor intervalici, ritmici, dinamici sunt total contemporane, am putea spune că este un exemplu interesant de neo – eterofonie, realizată prin imitaţia liberă a unui germene intonativ la deferite nivele sonore. În

[2] Dicţionar de termeni muzicali , Bucureşti , 1984 , p.165.
[3] Niculescu Şt., *Reflecţii despre muzică* , 1980, p.274.
[4] Niculescu Şt., *Reflecţii despre muzică* , 1980, p.275.

ciuda folosirii unei palete orchestrale sumbre întunecoase, M. Badian se dovedește a fi un orchestrator de măiestrie, explorînd deferențele subtile între instrumente și țesînd un tapet de timbruri impregnat de o deosebită afecțiune.

Partea II ***Prin speranță*** constituie al doilea val în dramaturgia simfoniei în care se dezvoltă cântecul deținuților evrei. Acest cântec *Din suferință, prin speranță spre victorie*, simbolizează moartea și victimele, dar și speranța fără de care omenirea nu ar fi putut supraviețui ororilor Holocaustului. Este o expresie a tragediei, furiei și durerii compozitoarei, dar și a întregii umanități.

Dacă prima parte este bazată în general pe procedee eterofonice, aici se pune accentul pe cele polifone. Începînd cu măsura 104 a simfoniei se conturează forma unui arc, cu importante asimetrii în interiorul lui. Aici este prezentată arhitectonica unei ample, intense fugi cu patru expoziții, fiecare avînd o progresivă accelerare și o creștere a dinamicii (un crescendo), care se menține pînă la sfârșit. Subiectul fugii este întotdeauna prezentat de timpani. (Exemplul 3.) Deci am putea determina această parte a simfoniei ca o fugă atipică. Subiectul fugii conturează formațiuni melodice separate din tema *Din suferință prin speranță spre victorie.* Este vorba despre intonația de terță mare descendentă, cvartă ascendentă și descendentă, cît și turații caracteristice. (Exemplu 4.)

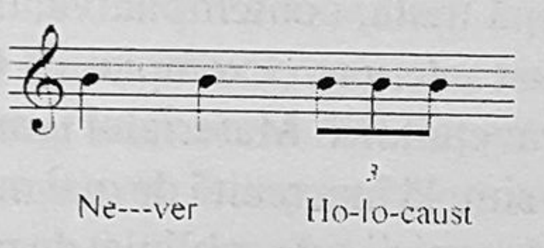
Cele patru expoziții sunt plasate în ordinea accelerării treptate a tempoului și dinamicii:

Prima expoziție începe la „*p*" cu tempoul ♩ = 108.

A doua - la „*mp*" cu tempoul ♩ = 112.

A treia - la „*mf*" cu tempoul ♩ =116.

A patra - la „*f*" cu tempoul ♩ = 120.



Pe măsura evoluării materialului muzical, acestea avansează graduat în plan armonic și orchestral, culminația producându-se în cea de a patra expoziție. Spre deosebire de cele trei expoziții anterioare aici se formează o polistructură alcătuită din suprapunerea temei fugii și a germenelui intonativ *Din suferință spre speranță spre victorie*, augmentată ritmic și expusă la instrumentele de suflat de lemn. (Exemplul 5.) Densitatea facturii crește pînă la o tensiune șocantă, culminînd în cele trei acorduri finale, care simbolizează exclamarea „Never Holocaust !" (Niciodată Holocaust)

Acest final realizat ca o fugă mai puțin obișnuită, constituie un fenomen aproape inedit, prin abordarea formei polifone în cadrul grupului de percuție.[5]

În concluzie, este necesar de menționat, că fiind un maestru al formelor muzicale și un orchestrator strălucit, M. Badian susține în simfonia sa ideea comemorării victimelor Holocaustului și speranța către o viață nouă.

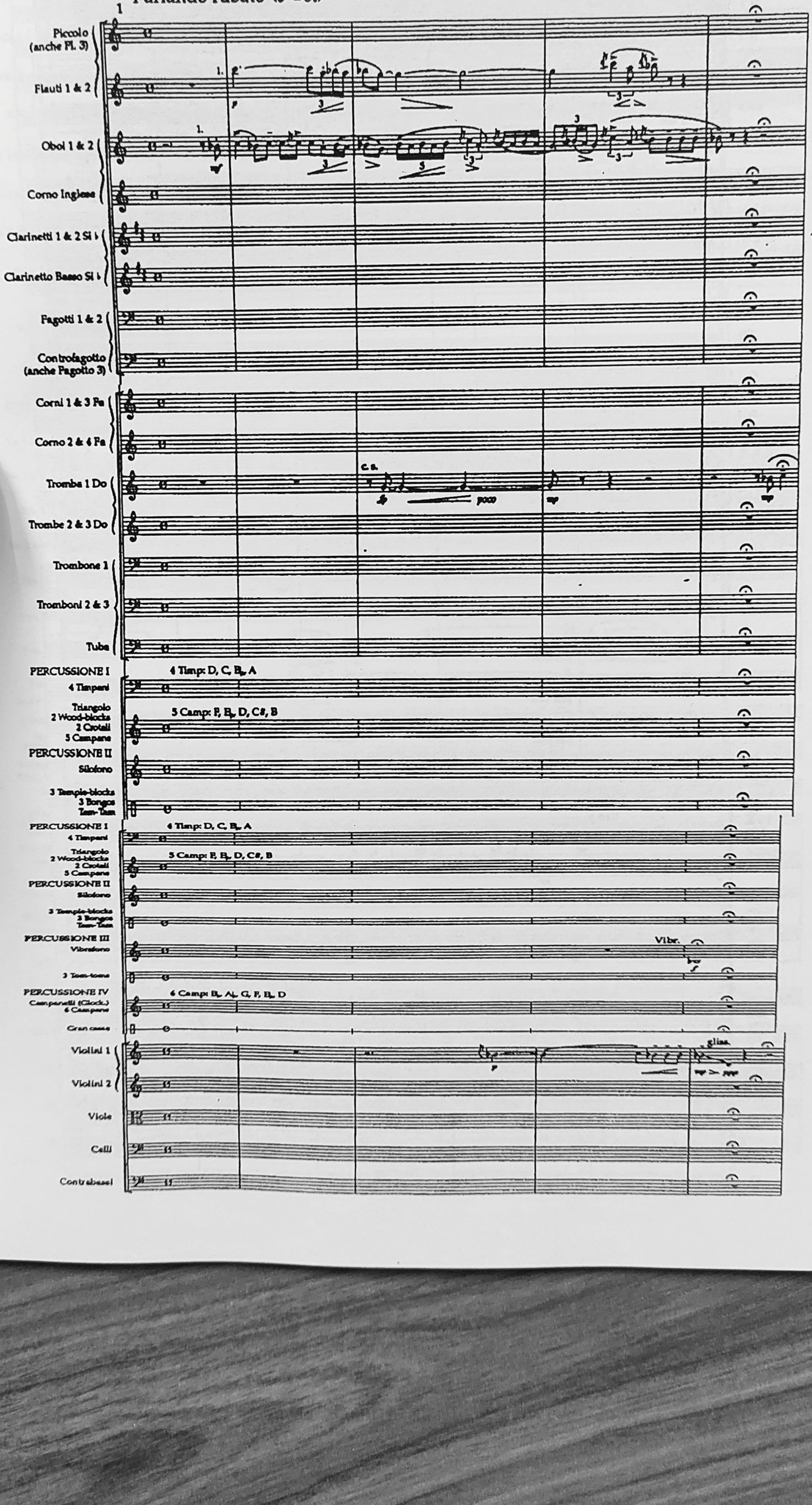
Creația sa este un mesaj înalt umanist pentru generațiile prezente și viitoare, care susține cu fermitate că Holocaustul nu trebuie uitat și cu atît mai mult niciodată repetat !

[5] Un procedeu similar îl întîlnim în opera *Hamlet* de P.Bentoiu. Dacă la M.Badian dacă subiectul fugii este trasat exclusiv la timpani, P. Bentoiu, include o fugă pe 5 voci cu patru expuneri succesive ale temei, prima din care este realizată la înălțimi determinate (timpani), celelalte fiind la înălțimi nedeterminate, factorul principal de recunoaștere a temei rămânând ritmul și timbrul.

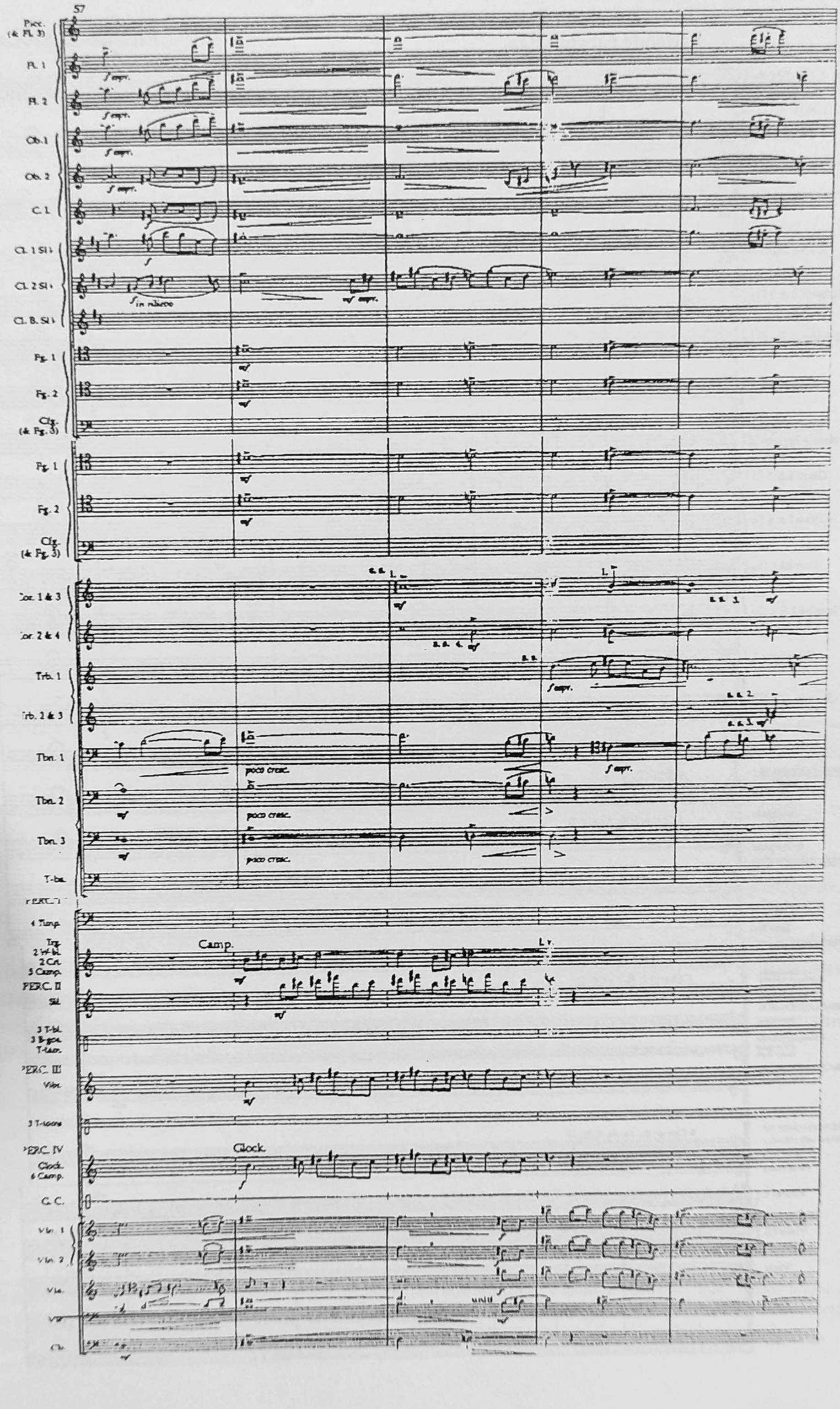
Exemplul 1.

(Composed 1987)

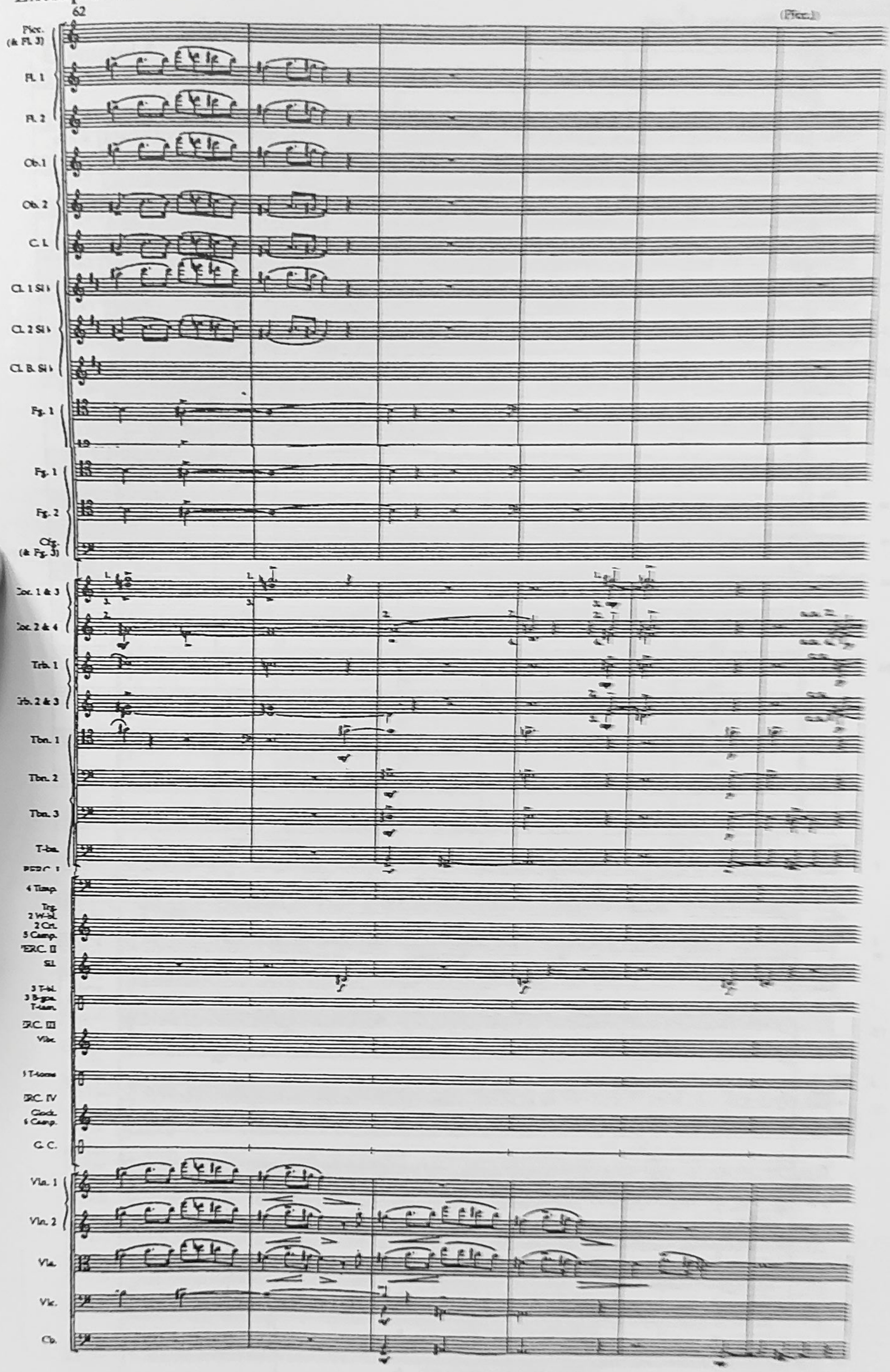
Maya Badian



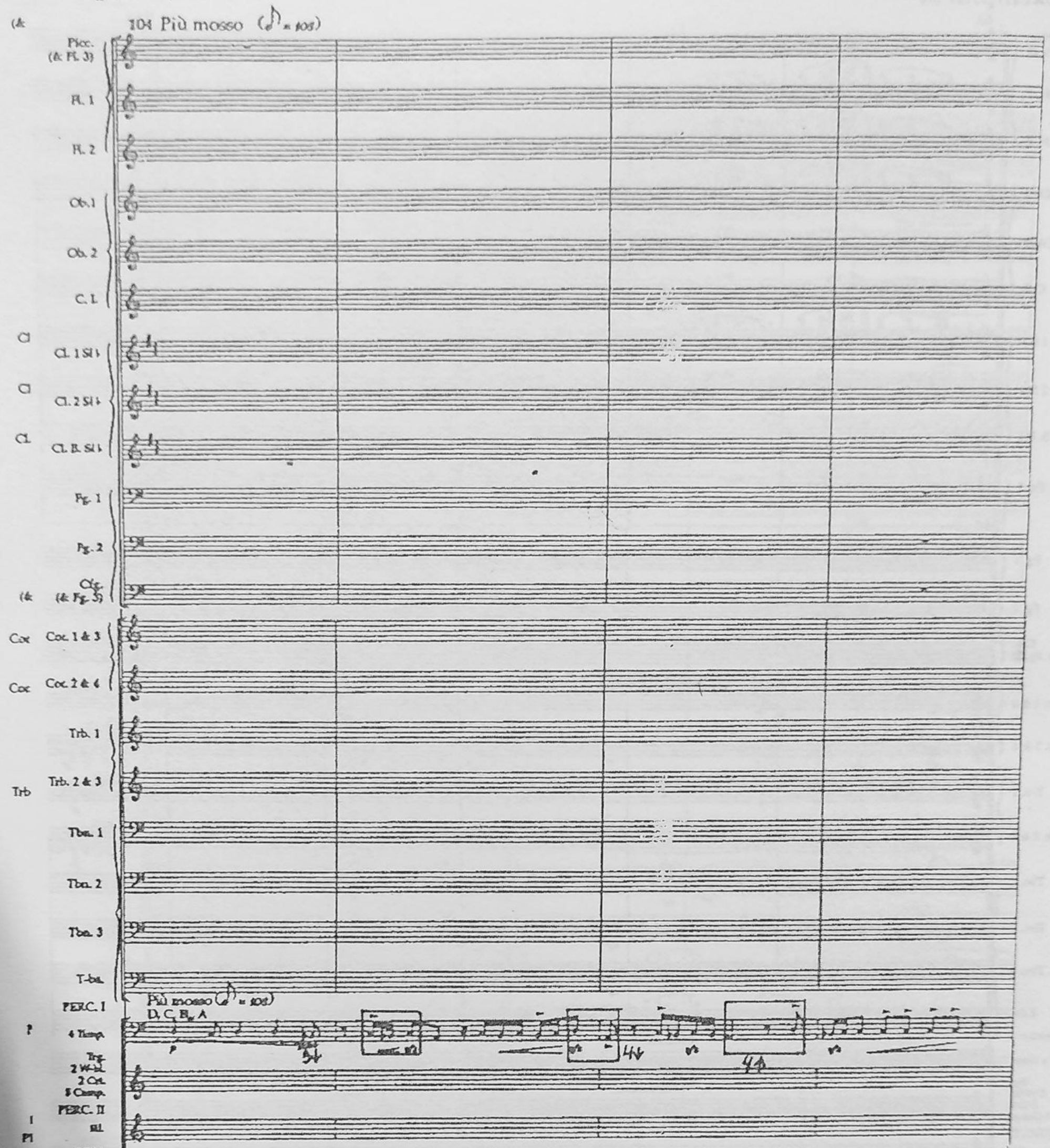
Exemplul 2.


57
Picc. (& Fl. 3)
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C. I.
Cl. 1 Sib
Cl. 2 Sib
Cl. B. Sib
Fg. 1
Fg. 2
Cfg. (& Fg. 3)
Cor. 1 & 3
Cor. 2 & 4
Trb. 1
Trb. 2 & 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
T-ba.
PERC. I
4 Timp.
Trg.
2 Vib-bl.
2 Crt.
3 Camp.
PERC. II
Tbl.
3 T-bl.
3 Bgos.
T-bass.
PERC. III
Vlcs.
3 T-bass
PERC. IV
Clock.
6 Camp.
C. C.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.
poco cresc.
Camp.
Clock.

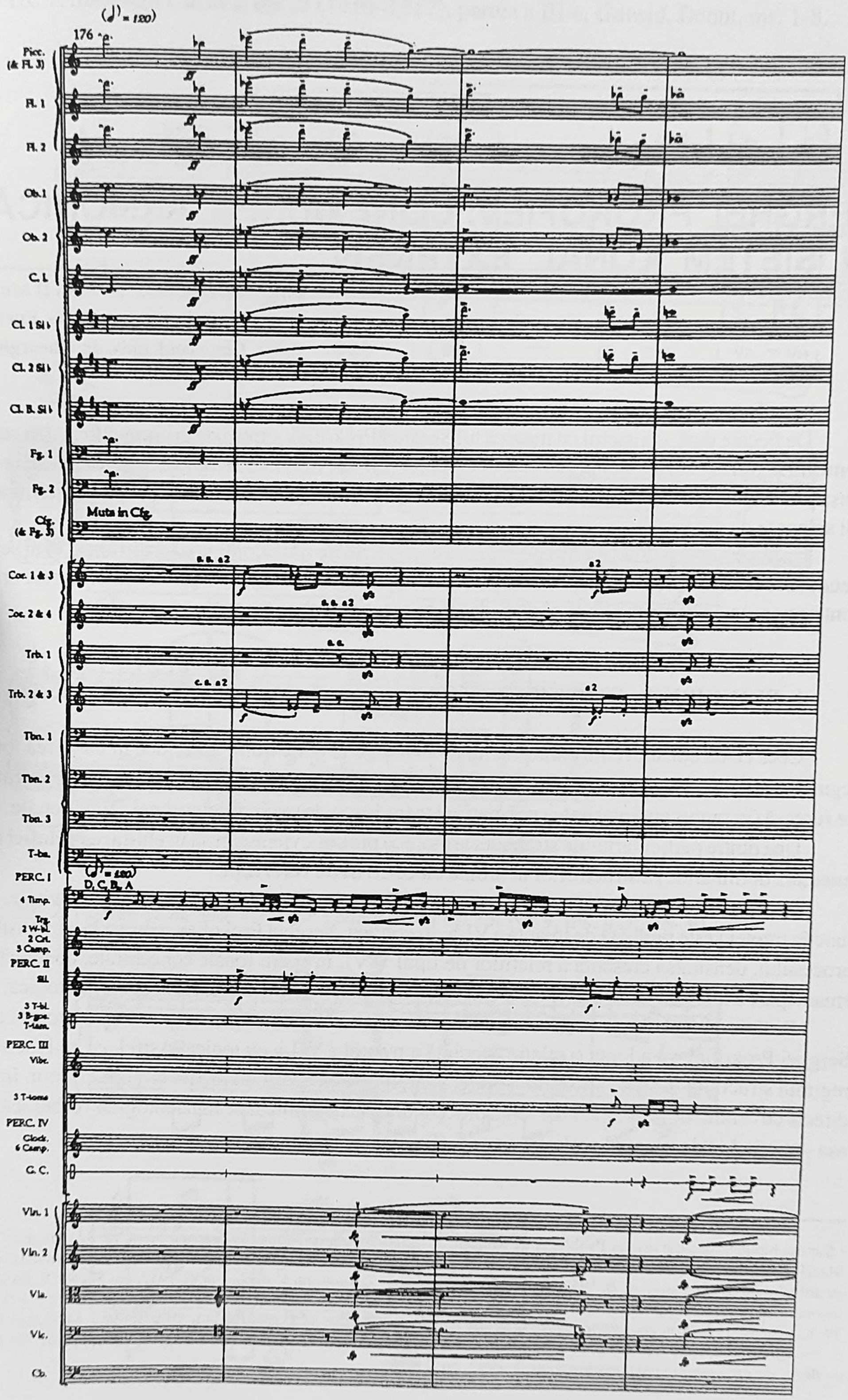
Exemplul 3.


62
(Picc.)
Picc. (& Fl. 3)
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 1 Sib
Cl. 2 Sib
Cl. B. Sib
Fg. 1
Fg. 1
Fg. 2
Cfg. (& Fg. 3)
Cor. 1 & 3
Cor. 2 & 4
Trb. 1
Trb. 2 & 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
T-bn.
PERC. I
4 Timp.
Trg.
2 W-bl.
2 Crt.
5 Camp.
PERC. II
Sil.
3 T-bl.
3 Bgos.
T-tam.
PERC. III
Vibr.
I T-toms
PERC. IV
Glock.
6 Camp.
C. C.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vlc.
Cb.

Exemplul 3, 4.


104 Più mosso
Picc.
(& Fl. 3)
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C. I.
Cl. 1 Sib
Cl. 2 Sib
Cl. B. Sib
Fg. 1
Fg. 2
Cfg.
(& Fg. 3)
Cor. 1 & 3
Cor. 2 & 4
Trb. 1
Trb. 2 & 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
T-bn.
PERC. I
Più mosso
D, C, B♭, A
4 Timp.
Trg.
2 Vib.
2 Cel.
3 Camp.
PERC. II
Hl.
3 T-bl.
3 B-gtrs.
T-bone
PERC. III
Vibr.
3 T-tams
PERC. IV
Glock.
6 Camp.
C. C.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vlc.
Cb.
Cb.

Exemplul 5.


(♩)= 120)
176
Picc.
(& Fl. 3)
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
C. I.
Cl. 1 Si♭
Cl. 2 Si♭
Cl. B. Si♭
Fg. 1
Fg. 2
Cfg.
(& Fg. 3)
Muta in Cfg.
Cor. 1 & 3
Cor. 2 & 4
Trb. 1
Trb. 2 & 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
T-ba.
PERC. I
(♩)= 120)
D, C, B, A
4 Timp.
Trg.
2 W-bl.
2 Crt.
3 Camp.
PERC. II
Sil.
3 T-bl.
3 Bgos.
T-tam.
PERC. III
Vibr.
3 T-toms
PERC. IV
Clock.
6 Camp.
G. C.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vlc.
Cb.

SERGHEI PROKOFIEV: CONEXIUNEA ARMONICĂ ÎN SISTEM TONAL EXTENSIV

Loredana Elena Marus, Anul II Muzicologie
Universitatea de Arte „G. Enescu", Iași
Clasa conf. univ. dr. Gheorghe Dúțică

De fiecare dată, contactul cu muzica lui Serghei Prokofiev surprinde prin **specificitatea soluțiilor armonice paradoxale.** Fenomenul a fost perceput cu maximă acuitate, exegeza muzicologică lansându-se, încă din timpul vieții compozitorului, în explicații, determinări și propuneri terminologice cât se poate de diverse.

Dacă am invoca doar stadiul polemic la care ajunsese muzicologia rusă din anii '50 ai secolului trecut și ar fi suficient pentru a detecta pulsul unor dezbateri acerbe cu privire la destinele armoniei contemporane, în centrul cărora se afla, deseori, creația prokofieviană[1].

1. PRINCIPIUL SUBSTITUIRII

Ceea ce dă consecvență caracterului de excepție al conexiunii armonice în gândirea tonală cu regim extensiv a compozitorului Serghei Prokofiev rezidă în **acutizarea proceselor de discontinuitate**, de ruptură (în raport cu liniaritatea normativelor tradiționale) a circuitelor tonal - funcționale.

Una dintre particularitățile strategiei armonice prokofieviene constă în **eludarea relației directe** (mediată dominantic) a structurilor acordice **cu centrul de referință**.

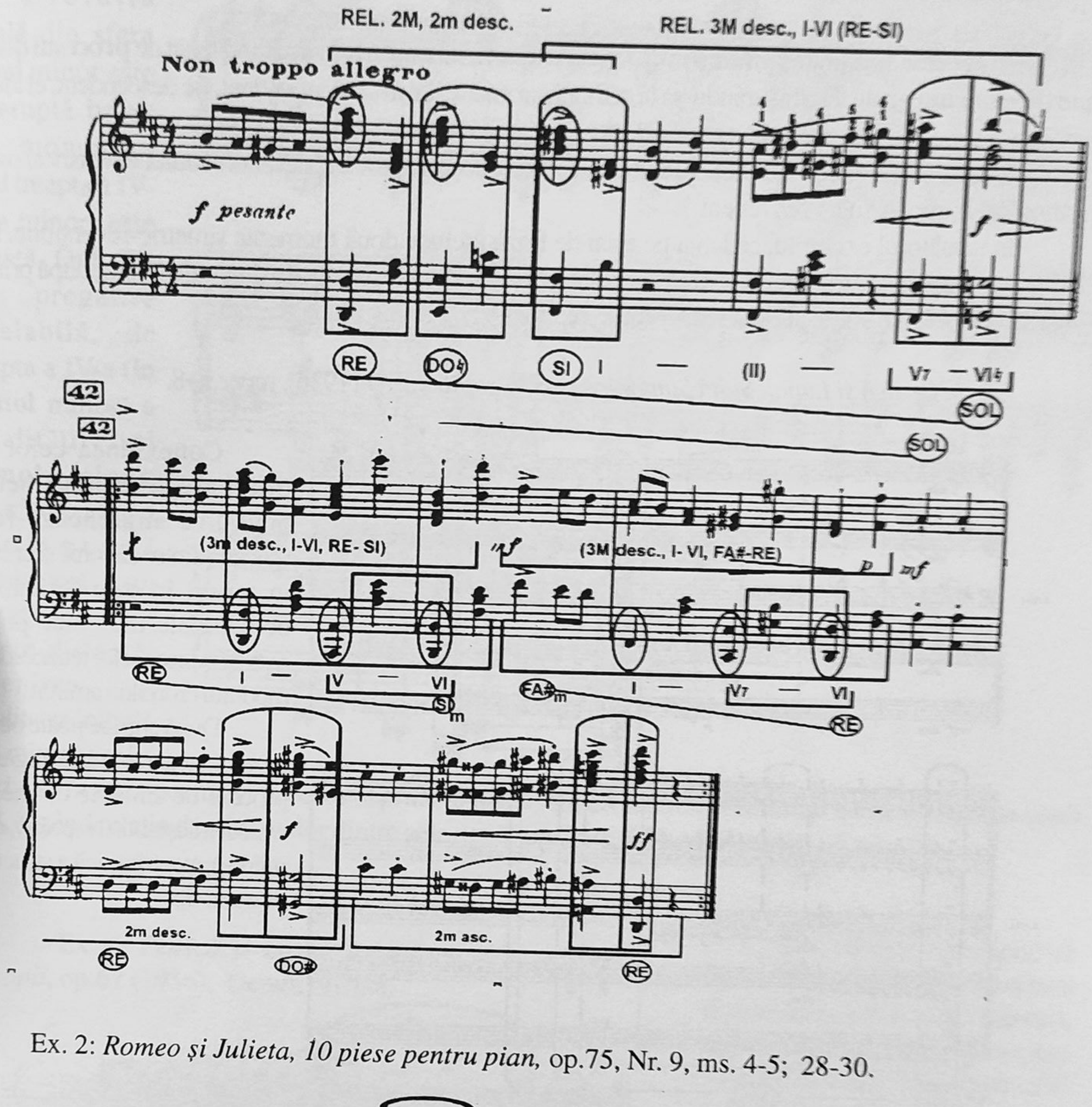
Procedeul substituirii centrului tonal este cunoscut încă din stadiul cadenței evitate, în care funcția treptei I este preluată de treapta a VI-a. În context, Serghei Prokofiev recurge la o intensificare a procesului, densitatea crescută a relațiilor de tipul V-VI, în spații tonale concentrate, conducând la o emancipare a treptei a VI-a, preferată tot mai frecvent ca relație (de terță descendentă) cu tonica. (Ex. 1)

Pe linia extrapolării acestei sintagme armonice, consacrate de ordinea tonal - funcțională clasică, Serghei Prokofiev va adopta o relație specială a treptei a VII-a cu tonica. Astfel, ea va fi scoasă din regimul structural al acordurilor micșorate, apărând fie ca acord major, fie ca acord minor, în relație directă cu centrul de referință. Frecvența procedeului i-a determinat pe muzicologi să vorbească despre așa - numitele "dominante prokofieviene". (Ex. 2)

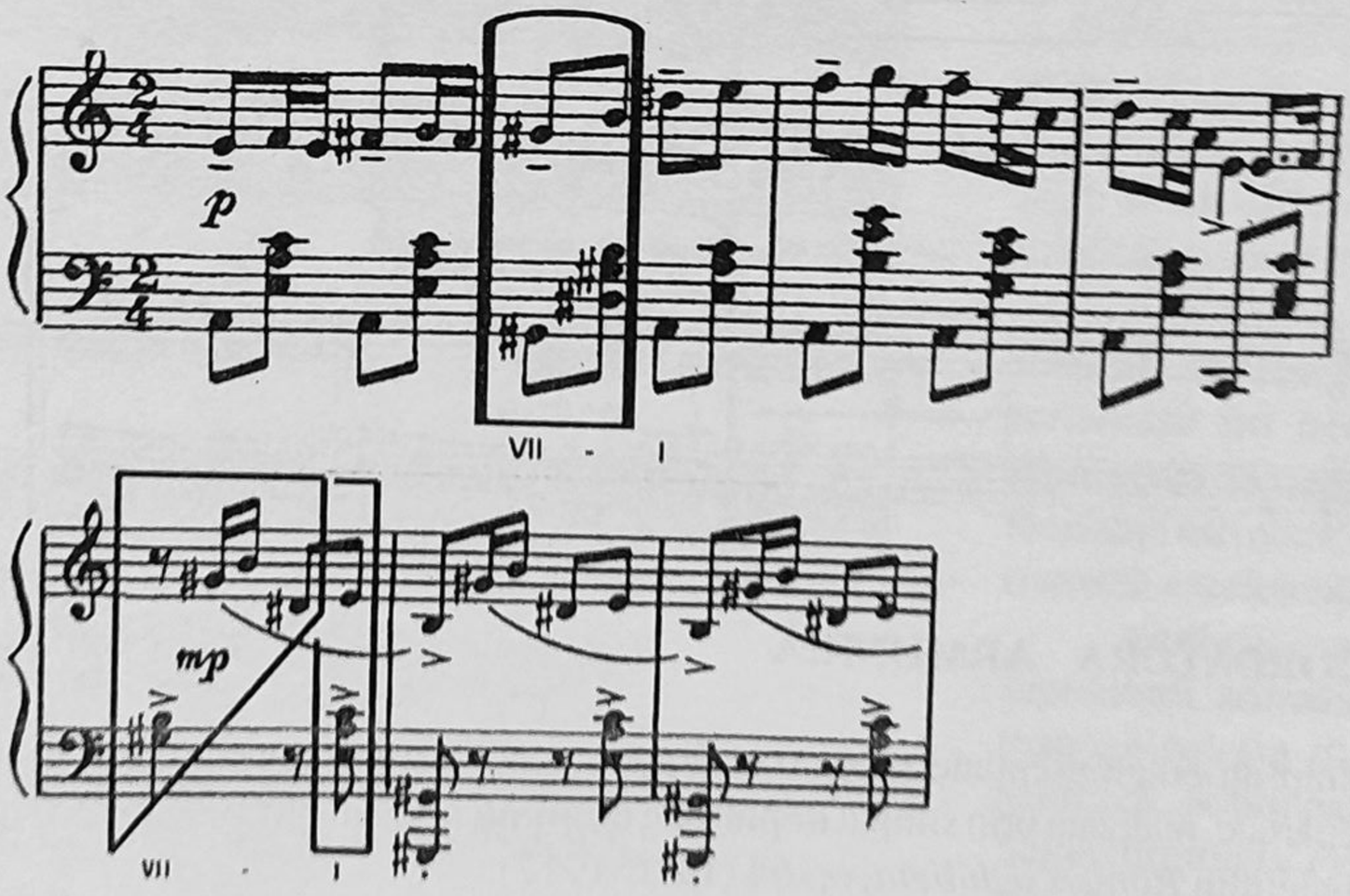
---

[1] Sinteză bibliografică din revista **Probleme de muzică**: S. Skrebkov- *Despre armonia contemporană*, nr. 5, 1957, pp. 25-36; L. Mazel- *Despre lărgirea noțiunii de tonalitate omonimă*, nr. 6, 1957, pp. 45- 51; V. Berkov- *Din nou despre politonalism* (în legatură cu articolul lui S. Skrebkov), nr. 6, 1957, pp. 52- 56; S. Skrebkov- *Răspuns lui V. Berkov*, nr. 6, 1957, pp. 57- 59; V. Blok- *Câteva însemnări despre armonia politonală*, nr. 3, 1058, pp. 52- 55; V. Vanslov- *Contribuții la problema politonalismului*, nr. 3, 1958, pp. 56- 59; K. Rozensild - *În jurul discuțiilor cu privire la armonia contemporană*, nr. 5, 1958, pp. 40- 67; V. Berkov- *Despre armonia lui S. Prokofiev*, nr. 6, 1958, pp. 49- 56; I. Holopov- *Observații asupra armoniei contemporane*, nr. 2, 1962, pp. 60- 68; I. Tiulin- *Reflecții despre armonia contemporană*, nr. 2, 1962, pp. 61- 69.

Ex. 1: *Simfonia Clasică*, op.25 (1916–1917), partea a III-a, *Gavotă*, Debut, ms. 1-8.



Ex. 2: *Romeo și Julieta, 10 piese pentru pian,* op.75, Nr. 9, ms. 4-5; 28-30.



2. PRINCIPIUL SCORDATURII

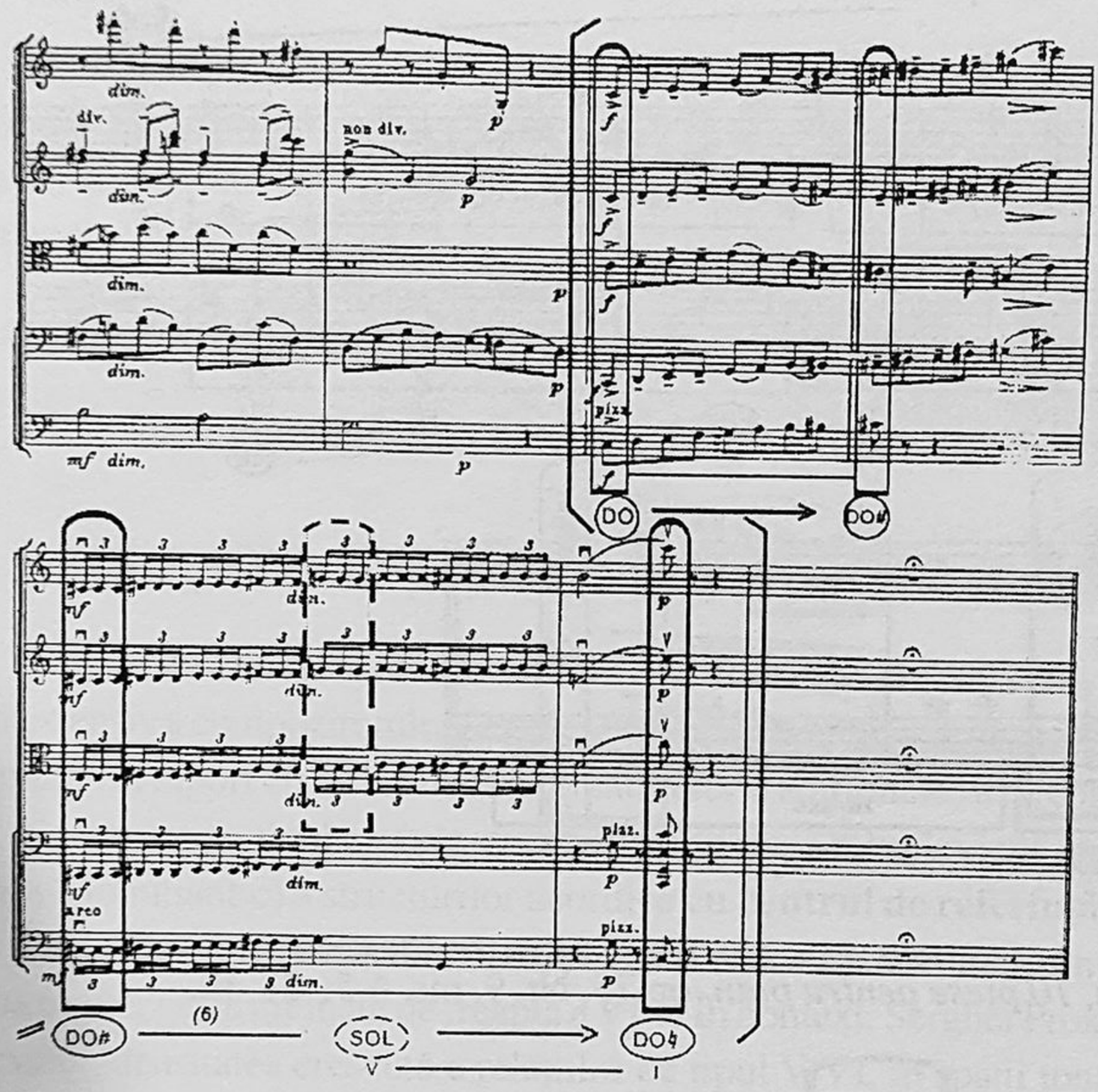
2.1. SCORDATURA MELODICĂ

Fenomenul substituției vizează însă un spectru cazuistic mult mai larg, fiind legat de **procesul dislocării parțiale sau integrale**. Desfășurându-se la semiton cromatic, fie în sens ascendent, fie descendent, el afectează unele tronsoane scalar - melodice sau unele structuri acordice.

Cunoscut sub denumirea de **scordatură**, acest tip de mutație aparține fenomenului extensiv al oscilației armonice, asupra căruia vom reveni.

În următorul exemplu, cadența pe final de frază include două momente simetric-reversibile, în care oscilația tonală vizează relația la semiton cromatic **do – do diez**, respectiv **do diez – do becar,** după principiul scordaturii octocordale și al celei tetracordale, reper **1**+8.

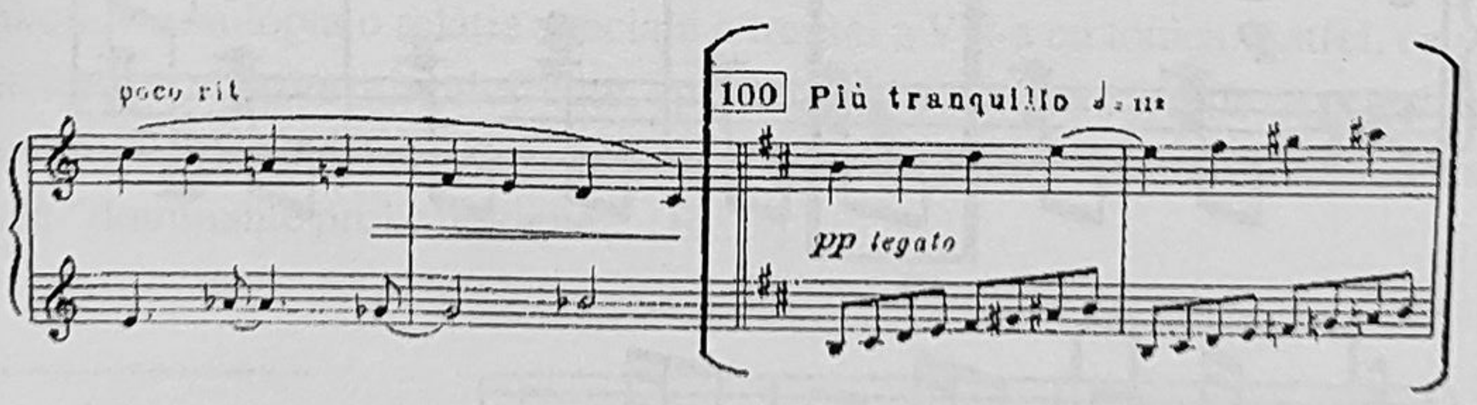
Ex. 3: *Petrică și Lupul, Suită Simfonică pentru copii*, op. 67 (1936), reper **1**+8.



Conexiunea celor două tipuri de scordaturi scalar - melodice angrenează relația specială dintre diatonic și cromatic. în sensul în care formațiunile octocordale diatonice primesc replica tronsoanelor tetracordale ale modului cromatic amintit.

După cum se poate observa, scordatura tetracordală angrenează procese de simetrie cu medierea cvintei micșorate (respectiv, cvartei mărite), axa tritonică a structurilor de acest tip.

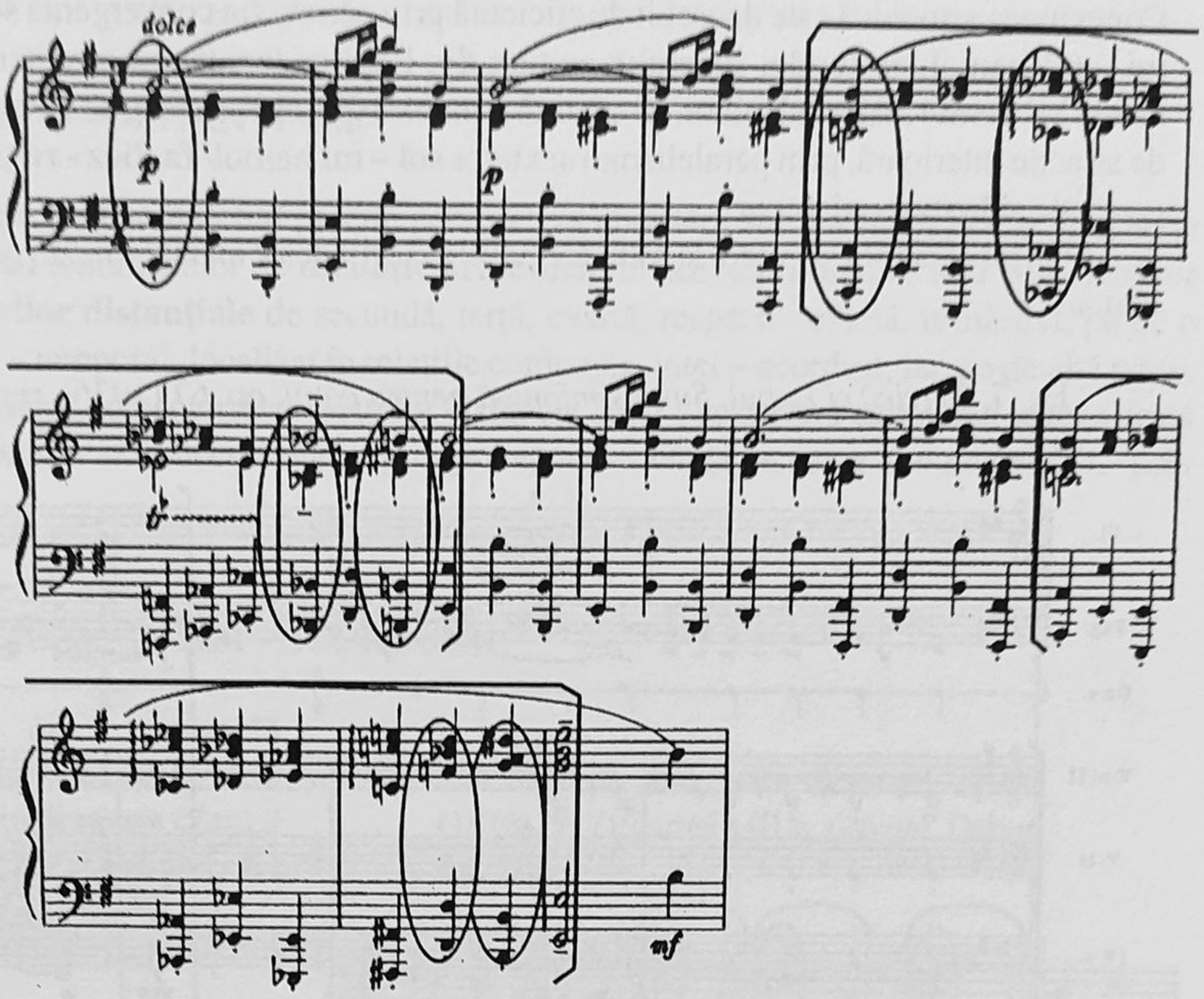
Ex. 4: *Concertul pentru pian nr. 5*, op.55, (1932), partea a V-a, reper **100**.



2.2. SCORDATURA ARMONICĂ

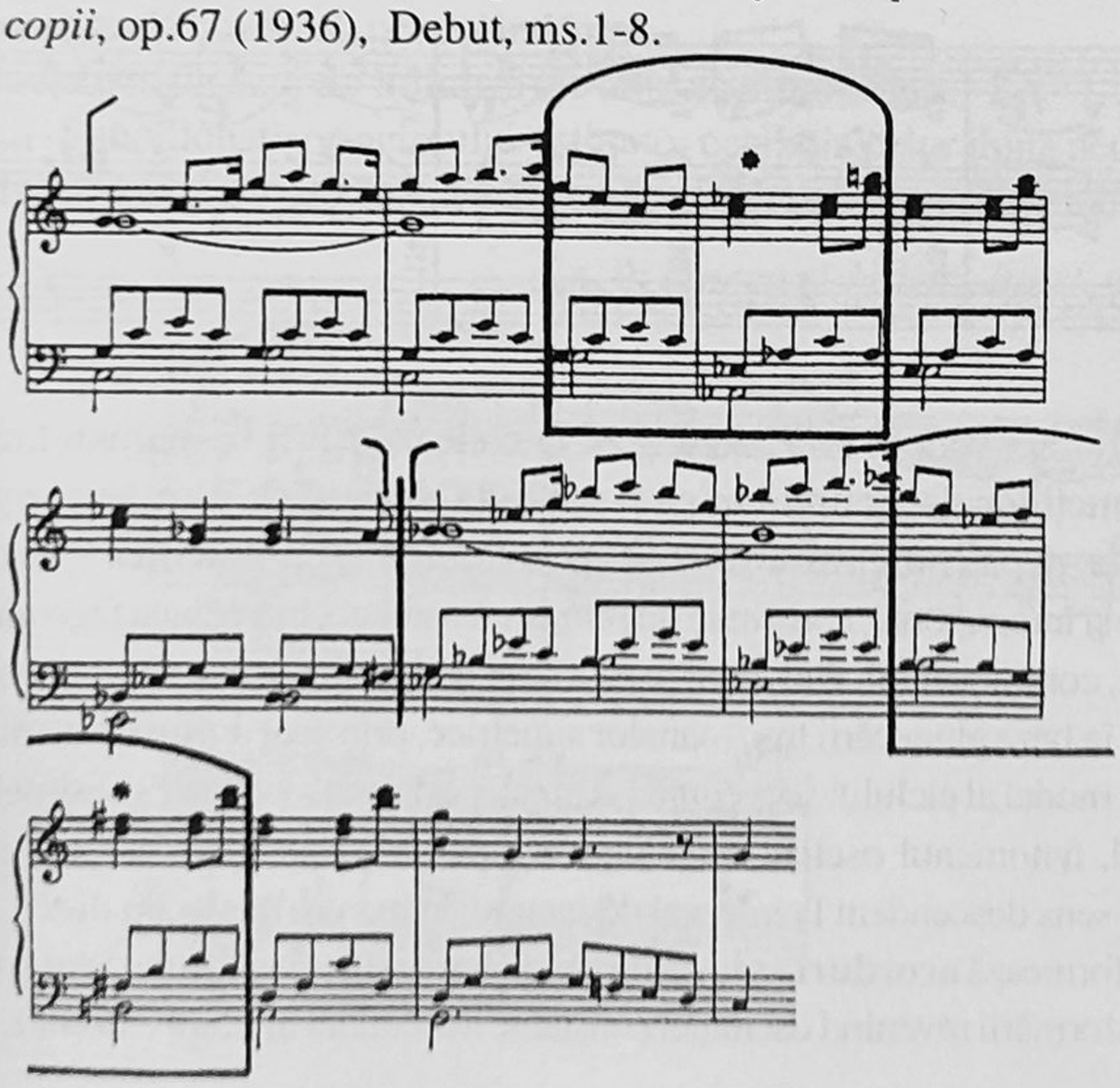
Unul dintre atributele esențiale, proprii conceptului tonal – extensiv, este conexiunea armonică între tonalități îndepărtate, realizată prin simpla **deplasare cromatică**. O situație de acest gen întâlnim într- un fragment al baletului *Romeo și Julieta*, op.64 (1916-1917).

Ex. 5: *Romeo și Julieta, 10 piese pentru pian, op. 75, Nr. 6.*



Evoluția tonală din sfera lui **mi** minor este întreruptă brusc în momentul când treapta a IV-a (**la** minor) este urmată, fără nici o pregătire prealabilă, de treapta a IV-a (**la bemol** minor) a tonalității **mi bemol** minor. Dislocarea cromatică generează un raport tonal de 7 cvinte distanță, revenirea la tonalitatea inițială (**mi** minor) realizându-se în baza aceluiași procedeu, printr-o deplasare cromatică la semiton ascendent, de această dată, vizând relația dominantelor dintre cele două tonalități: **Si bemol** major - **si** minor.

Ex. 6: *Petrică și Lupul, Suită Simfonică pentru copii*, op.67 (1936), Debut, ms.1-8.



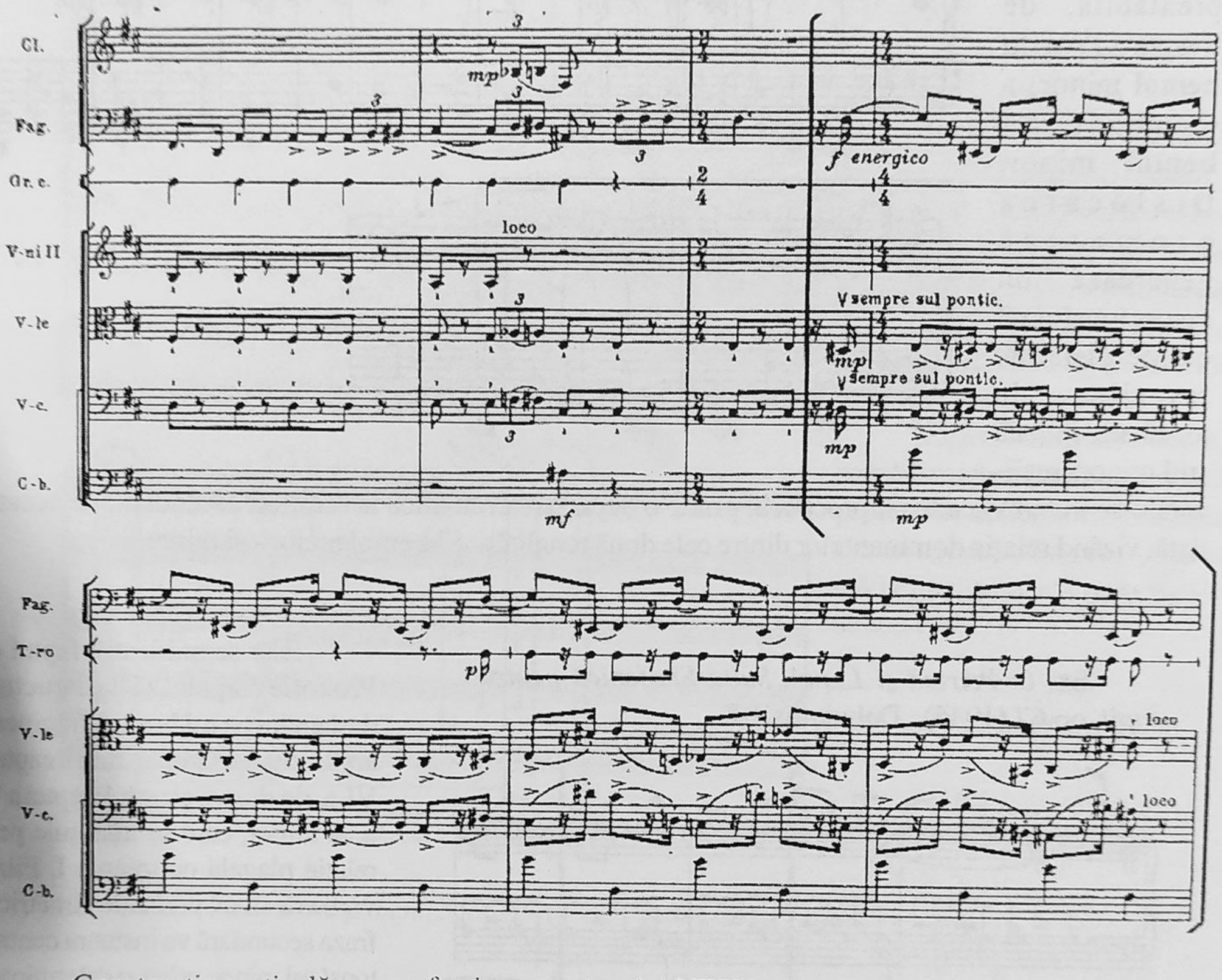
Este semnificativ faptul că Prokofiev apelează la structura dorianului pe **mi** în acest fragment, argumentele modale fiind treapta a VI-a, **do diez** și acordul treptei a V-a, **si** minor, care se înlănțuie prin relație plagală cu treapta I. Fiind vorba de două perioade simetrice, fraza secundară va instaura centrul tonal **mi** minor, printr-o determinare de tip autentic dominantic, înlănțuind cromatic dominanta tonalității **mi bemol** minor cu dominanta majoră cu septimă a tonalității **mi** minor. Întrevedem aici o subtilă interferență modal - tonal.

Același principiu al scordaturii armonice, concentrat însa pe relația directă, inter - acordică, acționează în debutul Suitei Simfonice *Petrică și Lupul.* (Ex. 6)

Prima situație vizează relația de **terță mare descendentă** între **Do** major și **La bemol** major prin scordatură armonică, având un element comun: **sol – do - mi** cu **la bemol – do – mi bemol**. Conexiunea armonică este deosebit de eficientă prin contracția convergentă **sol - la bemol**, respectiv **mi – mi bemol**, pe fondul sunetului comun **do**. Replica tonală, cu caracter reversibil, va include relația **Mi bemol** major - **si** minor, scordatură armonică fără element comun, dar vizând același procedeu de atracție interioară, prin paralelismul sextelor **sol – mi bemol/ fa diez - re** și deplasarea la semiton cromatic **si bemol – si becar**.

Un alt exemplu se referă la rolul formativ al secundelor mari și mici în modelarea unui ostinato armonic.

Ex. 7: *Petrică și Lupul, Suită simfonică pentru copii*, op. 67 (1936), reper **18+5**.



Construcția verticală a suprafeței sonore (vezi **ANEXA 1**) etalează patru formațiuni liniare, dezvoltate în **exclusivitatea conjuncțiilor de secundă mică și secundă mare**. Cele patru segmente se corelează în două straturi compacte, după cum urmează: segmentul **fa diez - sol – mi diez – fa diez**, invariabil din punct de vedere ritmic și intonațional, constituie un prim strat ostinato, încredințat fagotului și, în versiune reductivă: **sol – fa diez**, contrabasului. Cel de-al doilea strat ostinato aparține cuplului violă-violoncel și se reiterează secvențial în baza alunecării tronsoanelor simetrice, prin **scordatură de semiton cromatic descendent**. Segmentul- model al ciclului secvențial - cromatic este conceput pe baza **simetriei de oglindă cu axă - sunet**. Astfel, fenomenul oscilatoriu acționează pe sens ascendent la interval de secundă mică (**re diez - mi**), iar pe sens descendent la interval de secundă mare (**re diez – do diez**).

Pe părțile de timp cruzice se formează **acorduri - scordatură cu două sunete comune** (vezi notele umplute), acțiunea dinamică a transformării revenind oscilației constante a secundei mici **sol – fa diez**, din

linia contrabasului. În context global vom avea conexiuni armonice gravitaţionale, de tipul trisonurilor majore, minore şi micşorate. Fenomenul descris este analog **armoniilor de deplasare**, atât de frecvente în viziunea armonică a lui Prokofiev.

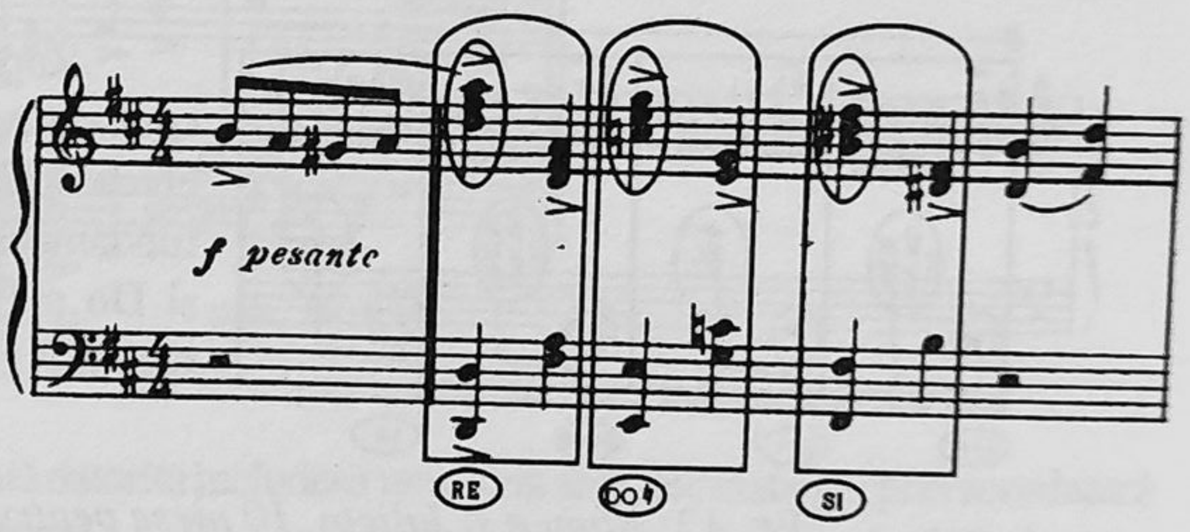
3. RAPORTURI DISTANŢIALE

Fragmentele prezentate deschid practic perspectiva abordării rolului **formativ** al diferitelor intervale în generarea fenomenelor de **oscilaţie armonică.** În această ordine de idei vom sublinia **relevanţa raporturilor distanţiale** de secundă, terţă, cvartă, respectiv cvintă, urmărind, pe de o parte, stadiul micro – temporal, localizat în relaţiile conjuncte, inter – acordice, iar, pe de altă parte, stadiul macro - temporal, corespunzător relaţiilor disjuncte, inter – secţiuni. Fenomenul se manifestă bi - dimensional, atât pe axa succesivităţii, prin juxtapunere, cât şi pe cea a simultaneităţii, prin suprapunere.

3.1. CONEXIUNI INTER - ACORDURI

Raportul de **secundă descendentă** (mare şi mică) este prezent în *Gavota* din *Simfonia Clasică* şi se concretizează în succesiunea **Re** major, **Do** major, **Si** major.

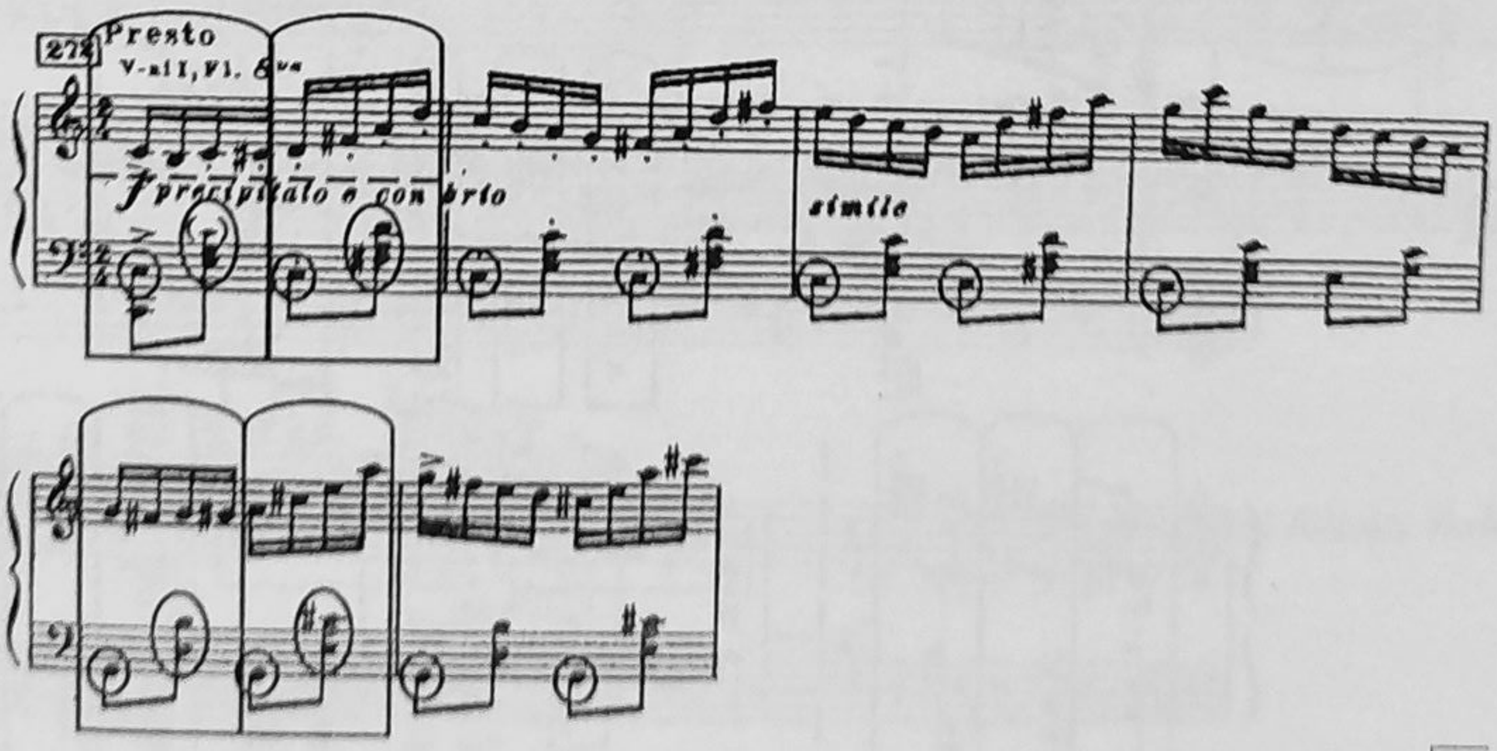
Ex. 8: *Simfonia Clasică*, op.25 (1916-1917), partea a III-a, *Gavotă*, Debut, ms. 1-2.



Raportul de **secundă mare ascendentă**, integrat fenomenului de oscilaţie armonică se regăseşte, intens valorificat în baletul *Romeo şi Julieta*, când pendularea între acordurile **Do** major şi **Re** major creează o atmosferă intonaţională bivalentă, pendulând între caracteristicile unui **do lidian** şi ale unui **re mixolidian**.

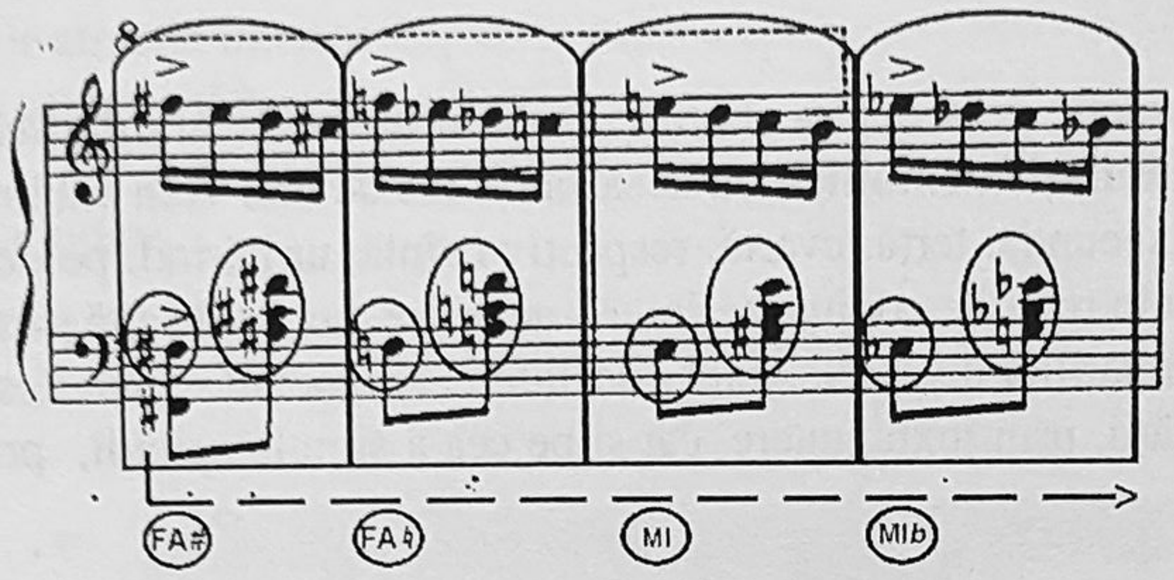
Subordonată principiului ostinato, oscilaţia celor două acorduri va fi reiterată prin procedeul translaţiei la cvinta superioară, în ipostaza relaţiei dintre **Sol** major şi **La** major.

Ex. 9: *Romeo şi Julieta*, *Balet*, op. 64, reper **272**.



Fenomenul distanțial reglează și principiul armoniilor de deplasare la **semiton cromatic**.

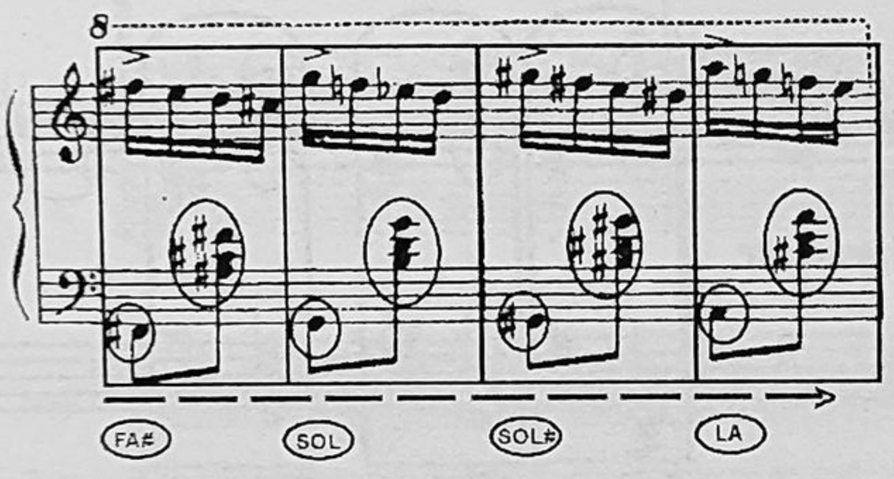
Ex. 10: *Romeo și Julieta*, Balet, op. 64 (1935- 1936), reper **272**+6.



Exemplul vizează succesiunea a patru acorduri transpoziționale dublate de suprastructura unor tetracorduri frigice descendente, eveniment armonic ce vine în prelungirea oscilației la secundă mare și realizează practic translația cromatică între tonalitatea inițială **Sol** major și dominanta tonalității **La bemol** major. Sesizăm din nou predilecția înlănțuirilor la secundă mică ascendentă **sol – la bemol**.

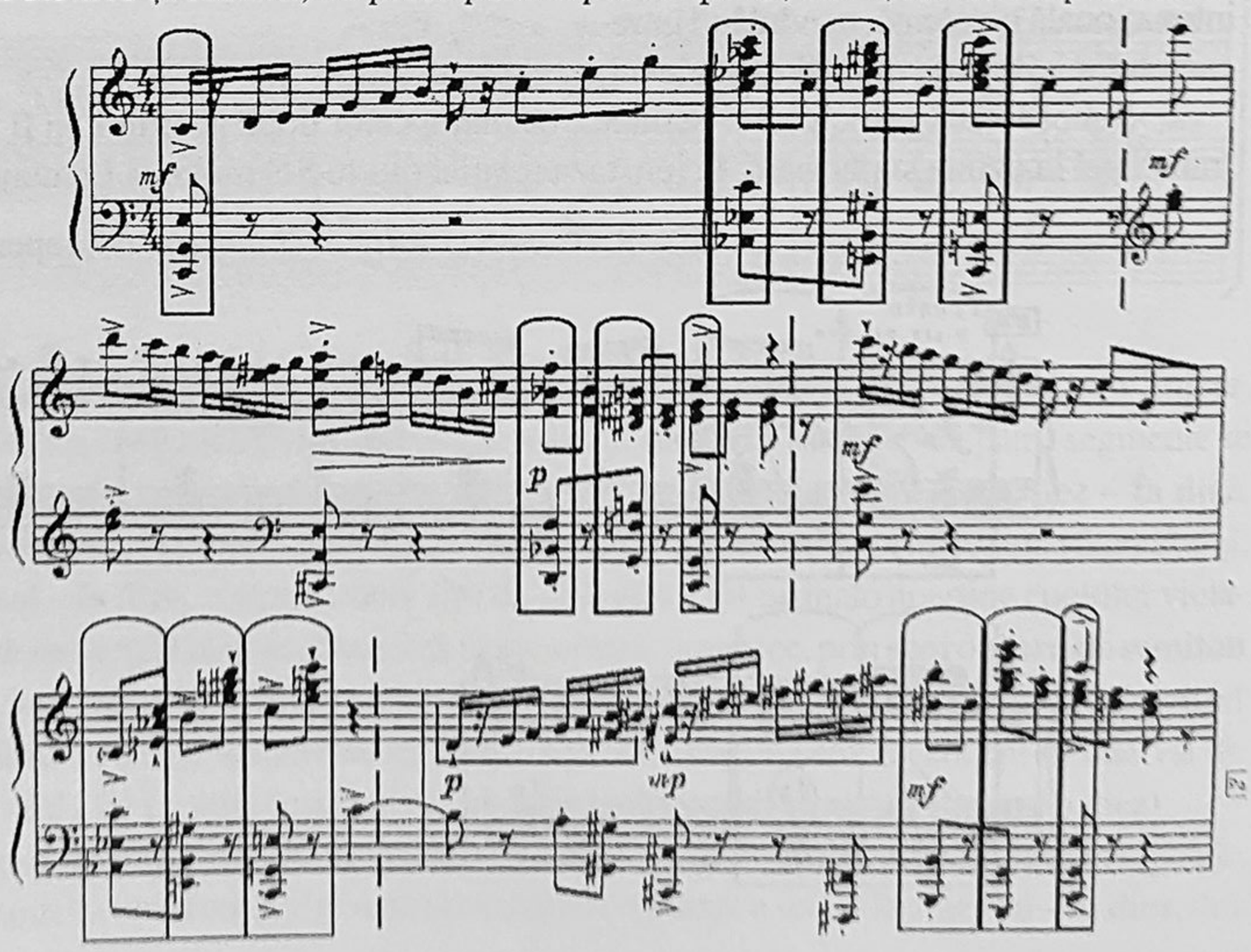
În mod simetric, întâlnim și situația reversibilă, când traseul celor patru acorduri transpoziționale, venind în continuarea aceluiași tip de pendulare armonică, descrie o pantă ascendentă pentru a lega tonalitatea inițială **Sol** major de tonalitatea **Si bemol** major.

Ex. 11: *Romeo și Julieta, Balet*, op. 64, reper **274**+6.



Raportul de **terță mare descendentă**, inclus în conexiunea armonică a trei acorduri succesive, creează efectul unei suspensii gravitaționale, în sensul în care fundamentalele acordurilor **La bemol** major, **Mi** major și **Do** major trasează structura unui acord mărit în registrul grav.

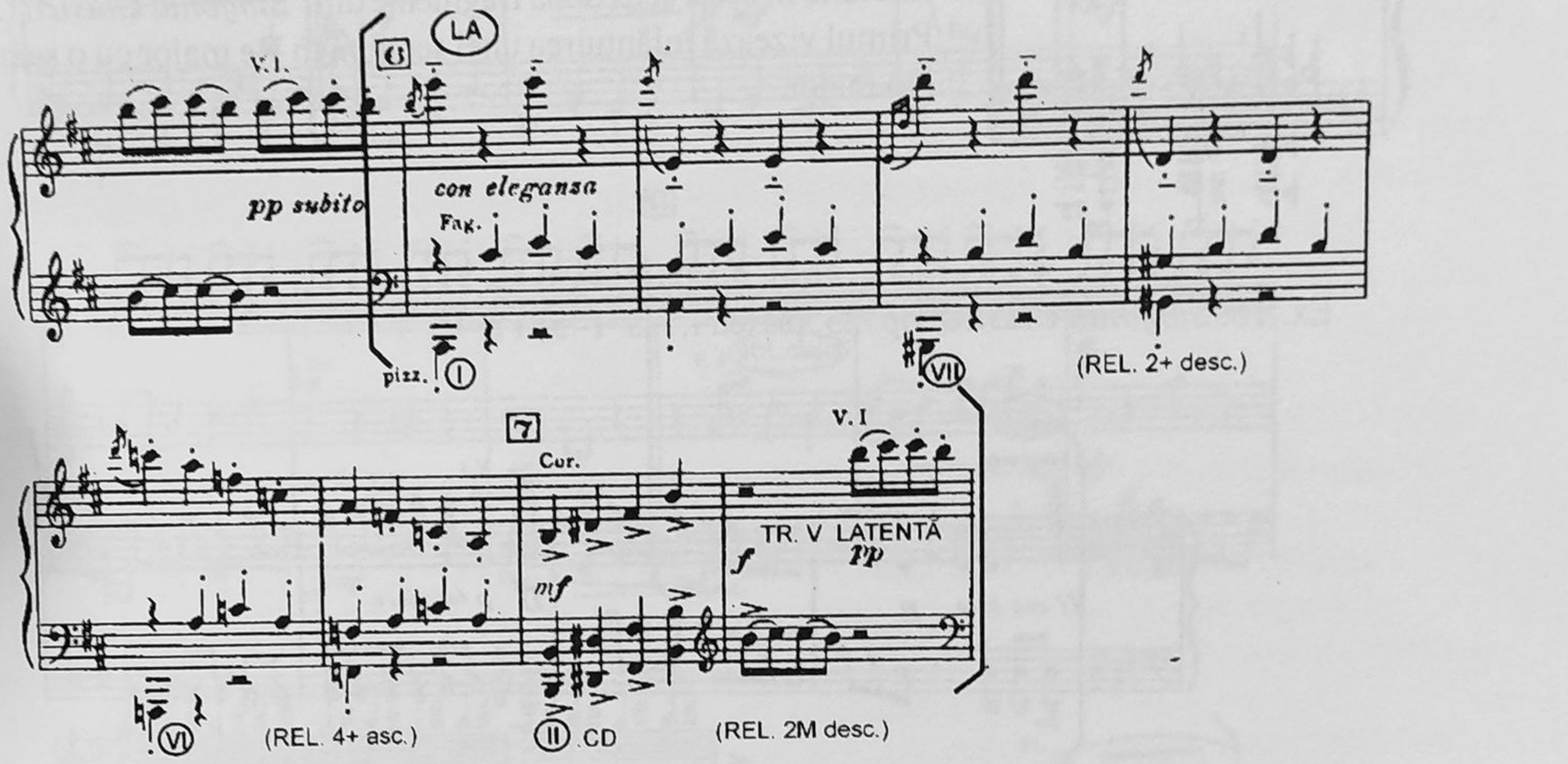
Ex. 12: *Romeo și Julieta, 10 piese pentru pian*, op. 75, Nr. 4, *Julieta copil*, ms. 1-2.



Un impact deosebit asupra conexiunilor armonice îl are relaţia de **cvartă mărită** sau **cvintă micşorată**. Pe lângă proiecţia rapidă, cu caracter **bipolar,** al tonalităţilor vizate, reţinem funcţionalitatea specială pe care o va dobândi **tritonul,** ca raport distanţial, în structurile modale simetrice şi în construcţia straturilor armonice geometrice din armonia secolului XX.

În primul exemplu, relaţia I-VII în tonalitatea **La** major va fi continuată în mod atipic prin treapta a VI-a coborâtă care se va înlănţui, din necesitatea reconstituirii unităţii tonale, la interval de cvartă mărită cu treapta a II-a majoră, contradominantă ce va favoriza cadenţa deschisă pe treapta a V-a a tonalităţii **La** major.

Ex. 13: *Simfonia Clasică,* op. 25, partea I, reperele **6 - 7**.

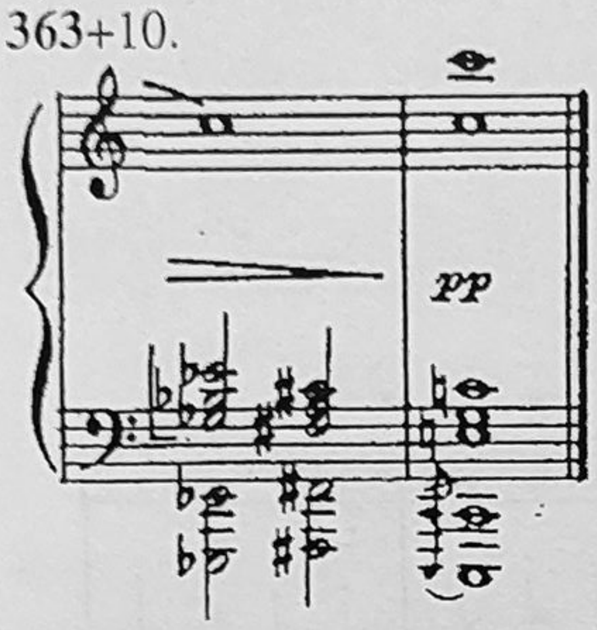


Într-o structură bifuncţională tensionată datorită includerii unui strat armonic distanţat prin scordatură cromatică: **sol bemol – si bemol – re bemol + fa – la becar – do becar** (relaţia I - VII de care aminteam la început) asistăm la **pendularea tritonică** între **Sol bemol** major şi **Do** major. (Ex. 14)

Ex. 14: *Romeo şi Julieta, Balet,* op. 64, reper **356**.

Raportul de **cvartă mărită** este preferat și în cadența finală, ca un alt tip de substituire a dominantei, în sensul în care Bartók va prefera această relație cu centrul de referință.

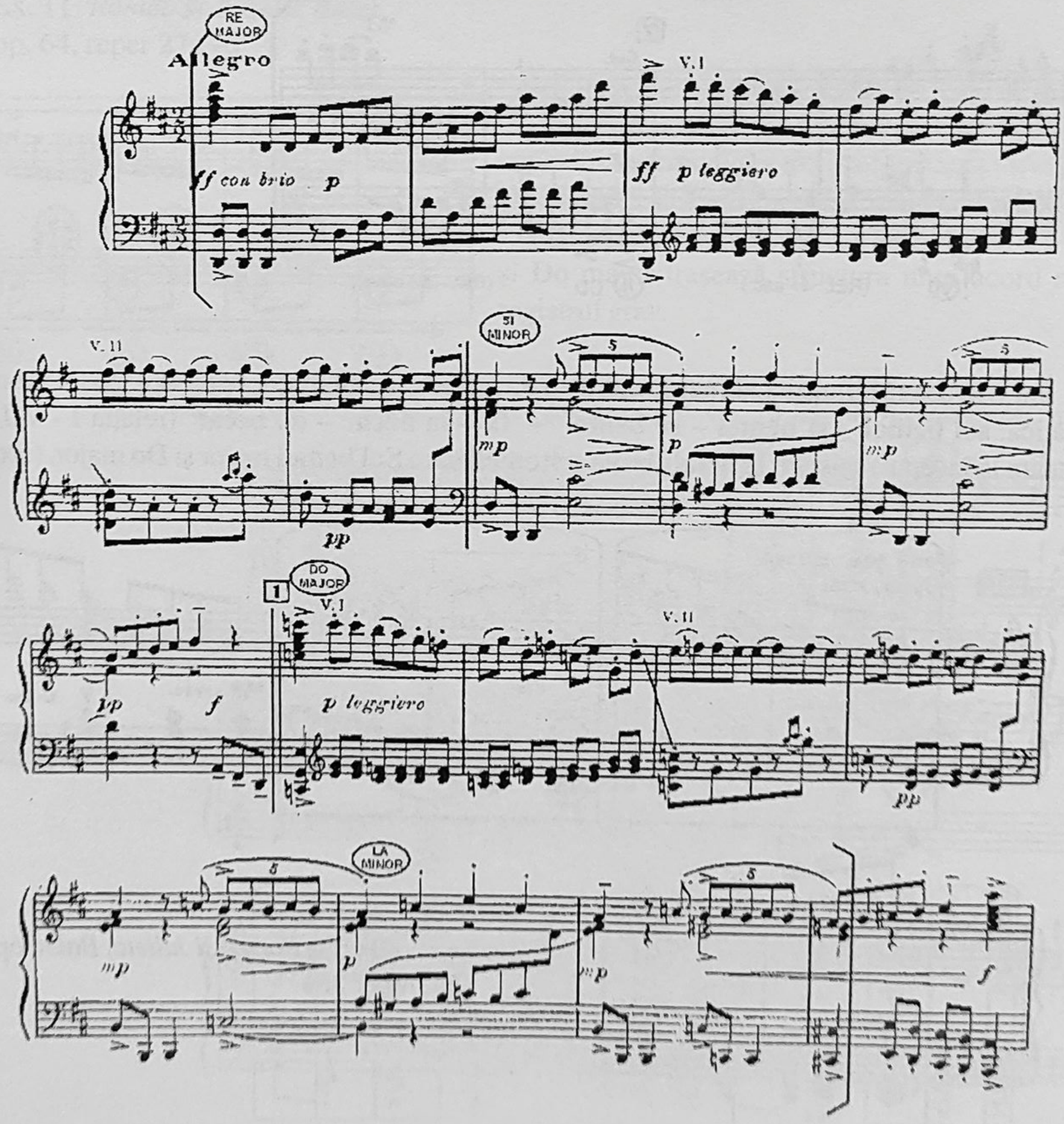
Ex. 15: *Romeo și Julieta, Balet*, op. 64 (1935- 1936), reper 363+10.



3.2. CONEXIUNI INTER – SECȚIUNI

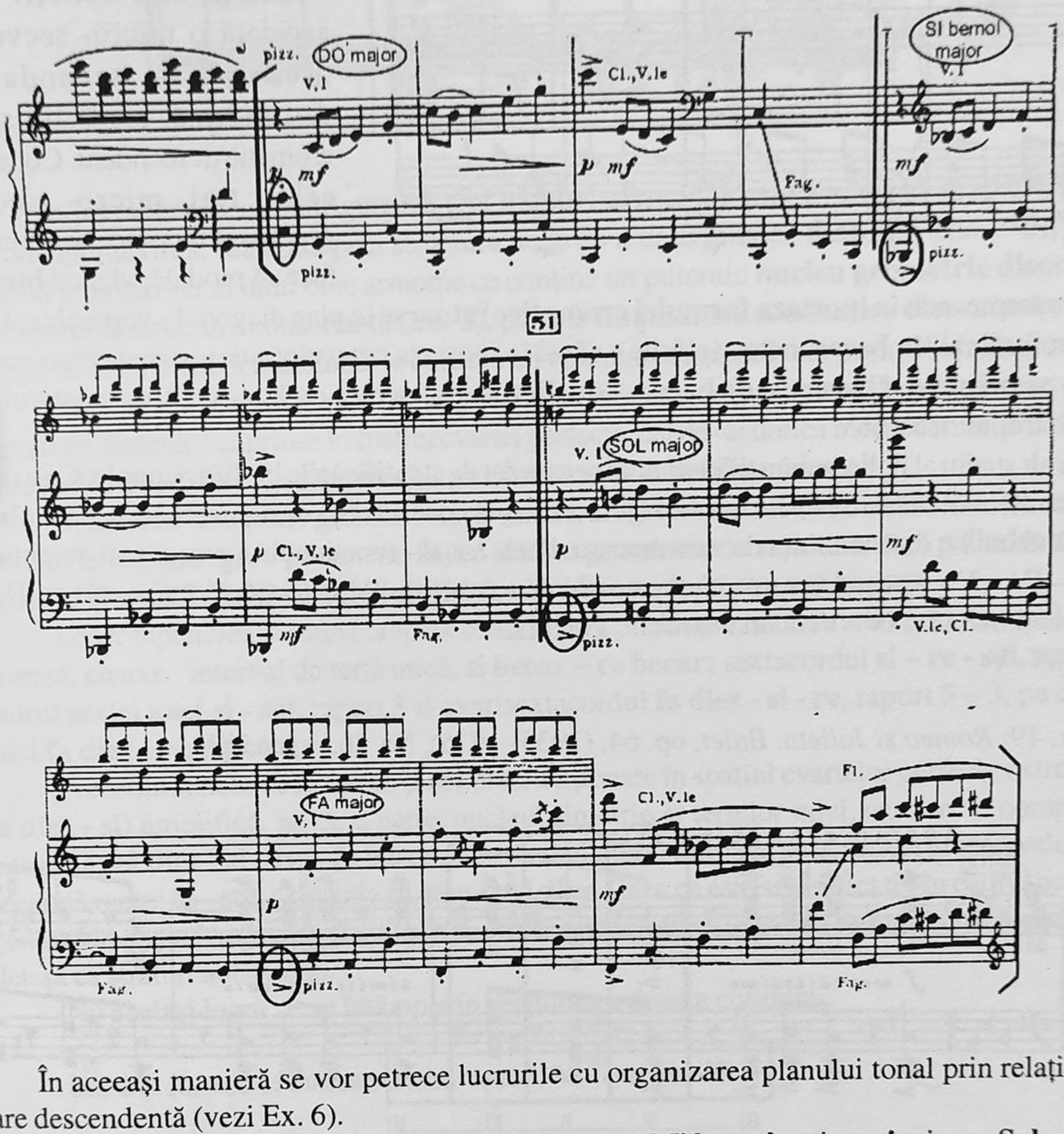
Raportul de **secundă mare descendentă** edifică planul tonal prin juxtapunerea unor secțiuni care nu mai respectă vechiul principiu consonantic al raportării prin cvintă, respectiv cvartă perfectă. Ne stau mărturie în acest sens două fragmente din *"Simfonia Clasică"*, op.25. Primul vizează înlănțuirea unei secțiuni în **Re** major cu o secțiune în **Do** major.

Ex. 16: *Simfonia Clasică,* op. 25, partea I, ms. 1- 5; 11- 15.



În al doilea caz, raportul de secundă mare descendentă intervine cu caracter secvenţial, legând primele două fraze în relaţia **Do** major – **Si bemol** major, cu alte două fraze simetrice, în relaţia **Sol** major - **Fa** major.

Ex. 17: *Simfonia Clasică,* op.25, partea a IV- a, reperele **50- 51**.



În aceeaşi manieră se vor petrece lucrurile cu organizarea planului tonal prin relaţie de terţă mare descendentă (vezi Ex. 6).

Astfel, succesiunea **Do** major - **La bemol** major – **Mi bemol** major - **si** minor - **Sol** major - **Do** major, include raporturi de terţă mare descendentă legate, prin cvintă şi cvartă perfecte.

4. STRUCTURI DE STRATURI ACORDICE

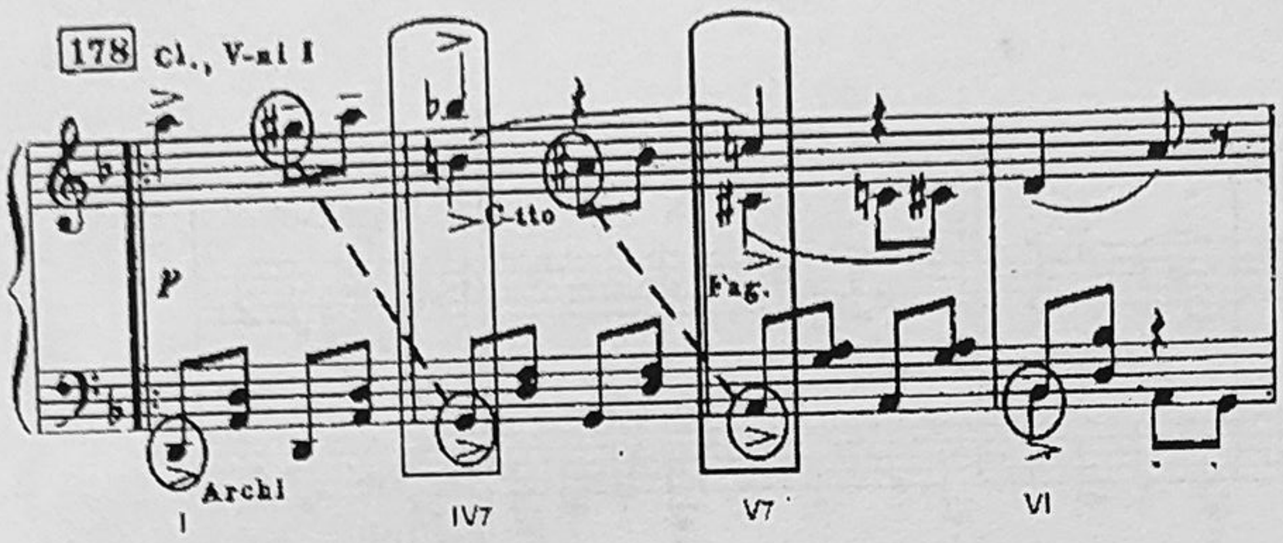
Acţiunea raporturilor distanţiale se manifestă şi în plan vertical, modelând **structuri armonice de factură geometrică sau de sinteză** (gravitaţional + geometric)[2] .

Unul dintre aspectele cele mai frapante este acordul **bi - terţial**, de integrare simultană a majorului şi minorului, în spaţiul octavei micşorate. Acest tip de **dualism** capătă valenţe deosebite atunci când

[2]Cfr. Terényi Ede- *Armonia muzicii moderne (1900-1950),* Cluj- Napoca, Academia de Muzica "Gheorghe Dima", Editura MediaMusica, 2001.

Prokofiev îl corelează unor sintagme cadențial - armonice consacrate prin tradiția tonal - funcțională, de factură clasico - romantică, așa cum se întâmplă în cazul următoarei cadențe autentice compuse: I - IV7 - V7, cu deschidere finală spre treapta a VI- a (cadență evitată).

Ex. 18: *Romeo și Julieta, Balet*, op. 64, Nr. 24, reper **178**.

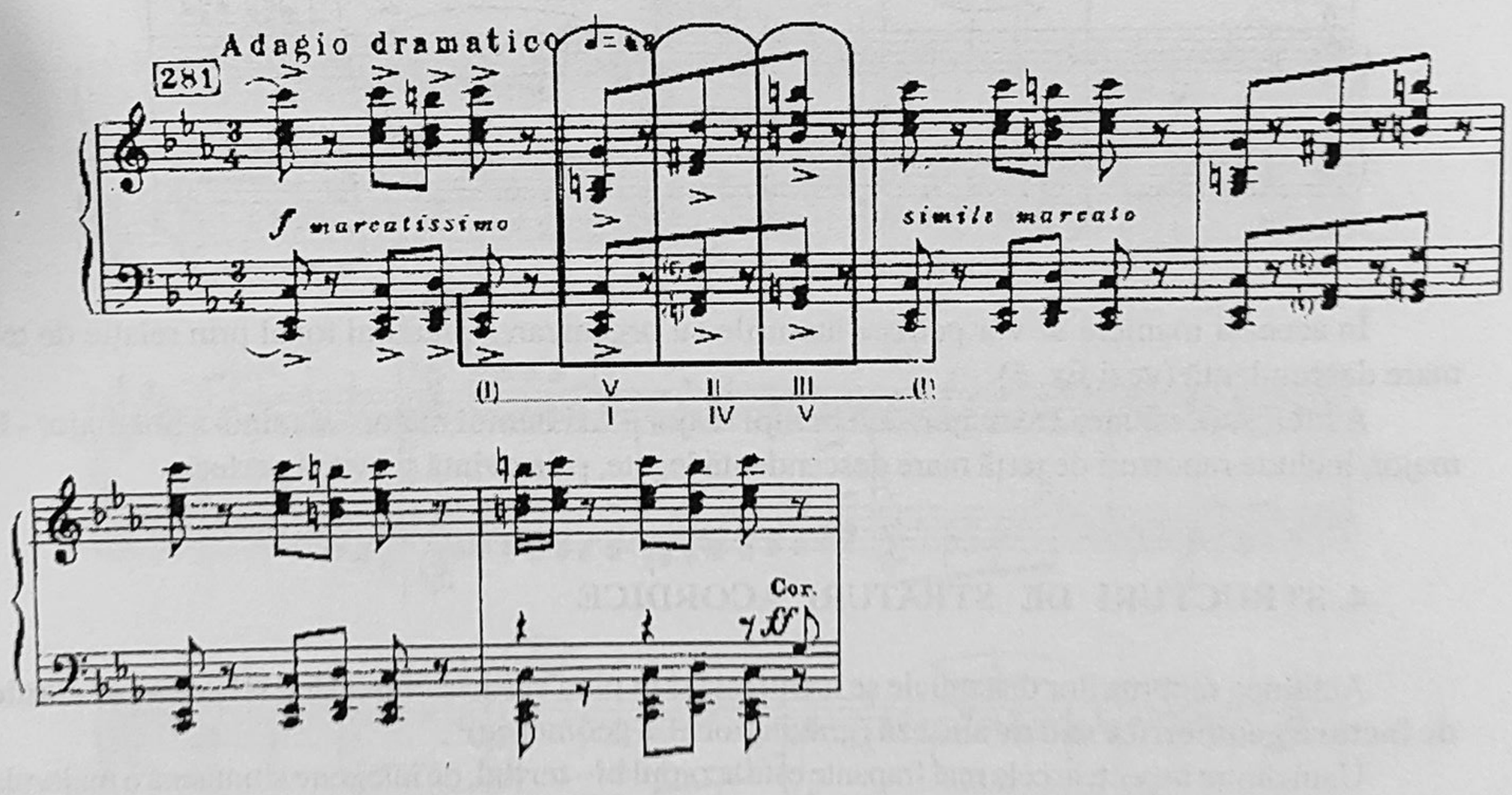


Fiecărei funcții îi este asociată o micro- secvență cu oscilație la secunda mică descendentă, respectiv semiton cromatic descendent. Conexiunea celor trei micro- secvențe generează fenomene cromatice de factură modală, vizând **bivalența** diferitelor trepte, atât în **ipostaza formulei cromatice întoarse** în plan diagonal - vertical (**sol diez - sol becar, la diez-- la becar**, octave mărite), cât și în ipostaza octavelor micșorate de plan vertical - simultan: **si bemol – si becar** și **do becar - do diez**, în fapt terțe simultane pentru caracterul major - minor al treptelor IV și V.

Un alt stadiu al policombinațiilor armonice este dat de **stratificările bi- funcționale**. Cu exemplul următor suntem în măsură să aducem un argument în plus pentru ceea ce numeam la început **abatere**, confirmând încă o dată tendința de a contracara datele tonal - funcționale ale cadenței autentice: **do** minor I – IV – V - I prin suprastructurarea paralelă a funcțiilor V, II (contradominantă) și III, încât triada funcțională I – IV - V va arăta astfel: V- II- III.

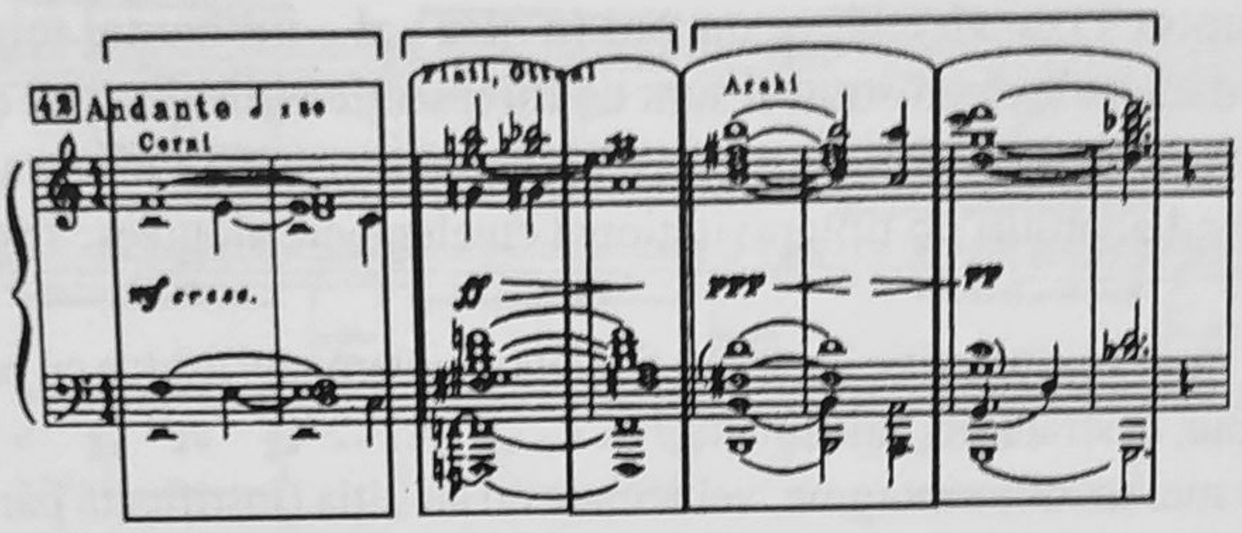
I IV V

Ex. 19: *Romeo și Julieta, Balet*, op. 64, (1935- 1936), Nr. 36, reper **281**.



Un moment cu totul excepțional în viziunea armonică a lui Prokofiev este un coral armonic în care se concentrează cele mai radicale stratificări armonice.

Ex. 20: *Romeo şi Julieta, Balet,* op. 64, (1935- 1936), Nr. 7, reper **42**.



În juxtapunere, se configurează **trei blocuri armonice** care evoluează gradat: de la starea de disonanţă maximă, realizată prin structura de grup a unui **cluster diatonic** (ms.1- 2), trecând prin stadiul intermediar al unui bloc armonic ce conţine un puternic **nucleu geometric disonant**, dar şi o transparentă structură consonantă (ms. 3), până la limpezimea acordurilor consonante, pe care doar relaţia de terţă mică descendentă le conferă un contrast relaţional mai puţin obişnuit (ms. 5- 8).

Dacă prima structură este cât se poate de evidentă, prin aspectul de globalizare progresivă a suprafeţei diatonice cuprinse în spaţiul cvartei perfecte, cel de- al doilea moment merită detaliat datorită structurilor de straturi şi a raporturilor pe care acestea le stabilesc între ele.

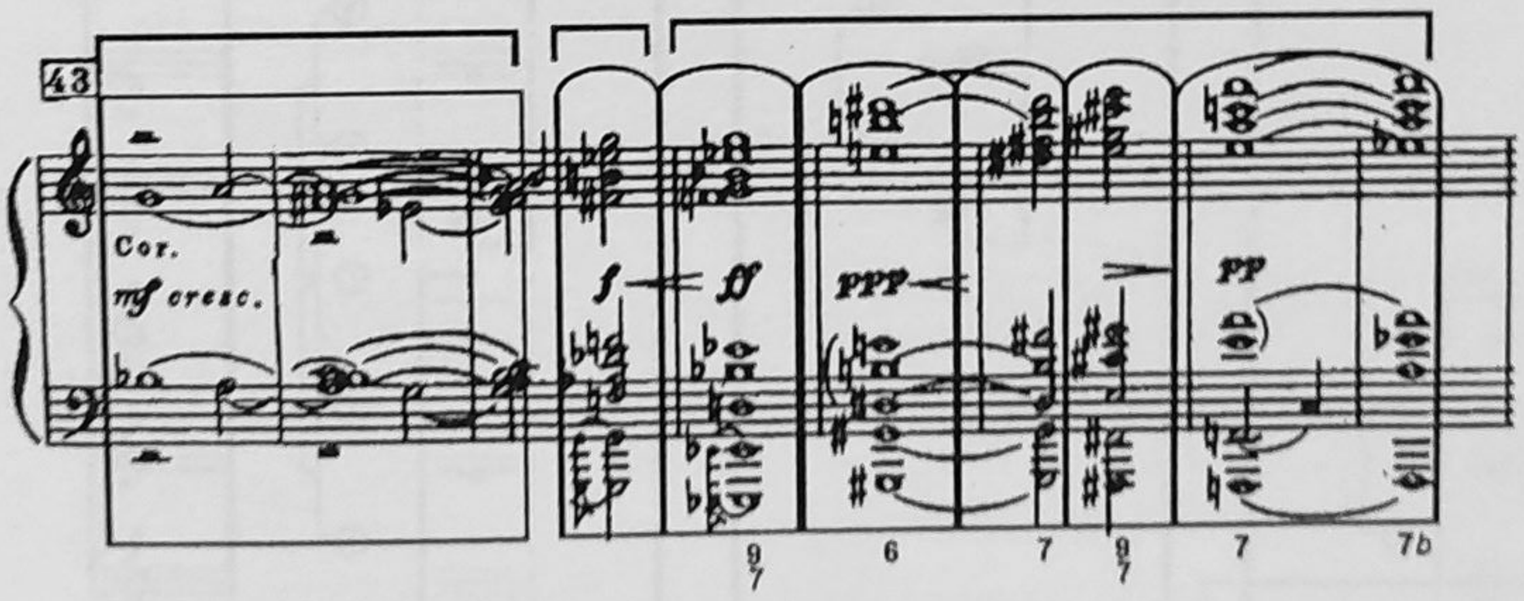
Detalierea structurii globale relevă următoarele stratificări (vezi **ANEXA 2**): un fundament distinct în registrul grav pe sunetul **fa**; un nucleu geometric de structura unui palindrom armonic cu simetria 2,3,3,3,2 (**fa diez, sol diez, si becar, re becar, fa becar, sol becar**).

Descompunerea acestui complex sonor relevă prezenţa a două straturi gravitaţionale de simetrie inversă, cu axa - interval de terţă mică, **si becar – re becar:** sextacordul **si – re - sol**, raport 3 - 5, pe cadrul sextei mici **si - sol**, raport 8 şi cvartsextacordul **fa diez - si - re**, raport 5 ÷ 3, pe cadrul sextei mici **fa diez - re**, raport 8.

Prezenţa sunetelor **fa becar** şi **sol diez**, adiţionate în spaţiul cvartelor perfecte extreme (**re - sol, fa diez - si**) amplifică, pe de o parte, nucleul simetric al terţelor mici, care se va completa pe axa integrală **sol diez - si – re – fa becar**, flancând bilateral întreaga structură prin intervale ajoutées de secundă mare: **fa - sol**, respectiv **fa diez – sol diez.** Ceea ce este semnificativ în cadrul acestui nucleu geometric constă în faptul că cele două straturi gravitaţionale având regim de **incluziune** nu se pot detaşa ca straturi autonome.

Nu acelaşi lucru se va întâmpla în secţiunea a doua a coralului.

Ex. 21*: Romeo şi Julieta, Balet,* op.64, Nr. 7, reper **43**.



După masa compactă a unui cluster amplificat (**sol – la – si bemol – do – mi bemol – fa diez,** ms. 9- 11) urmează, pe un fundament de **sol,** o suprastructură alcătuită din două straturi gravitaționale simetrice (vezi **ANEXA 3**): cvartsextacordul **la bemol – re bemol - fa,** raport 5- 4, legat prin axă de simetrie **fa – fa diez** (raport 1) de alt cvartsextacord **fa diez - si – mi bemol** (enarmonic **re diez**), raport 5- 4. De această dată, cele două straturi sunt de **intersecție vidă** și se pot detașa ca structuri antagonice, autonome.Și în acest al doilea caz asistăm la o detensionare a suprafețelor disonante, structurile următoare fiind acorduri de tip gravitațional cu elemente ajoutées: sextă, septimă, nonă (ms.11- 16).

Ce a frapat atât de mult spiritul critic încât să-l fi incitat la interogații asidue cu privire la caracterul excepțional, radical atipic, al strategiei sale tonale ?

Unele dintre cele mai uzitate sintagme, vehiculate cu ambiția (justificată până la un punct) de adecvare terminologică la procesele conexiunii armonice anti- dogmatice ale compozitorului, sunt acelea de **abatere** sau **deviere**[3] .

Consacrate de retorica și stilistica muzicală, ele corespund, principial vorbind, esenței ontologice a fenomenului discutat.

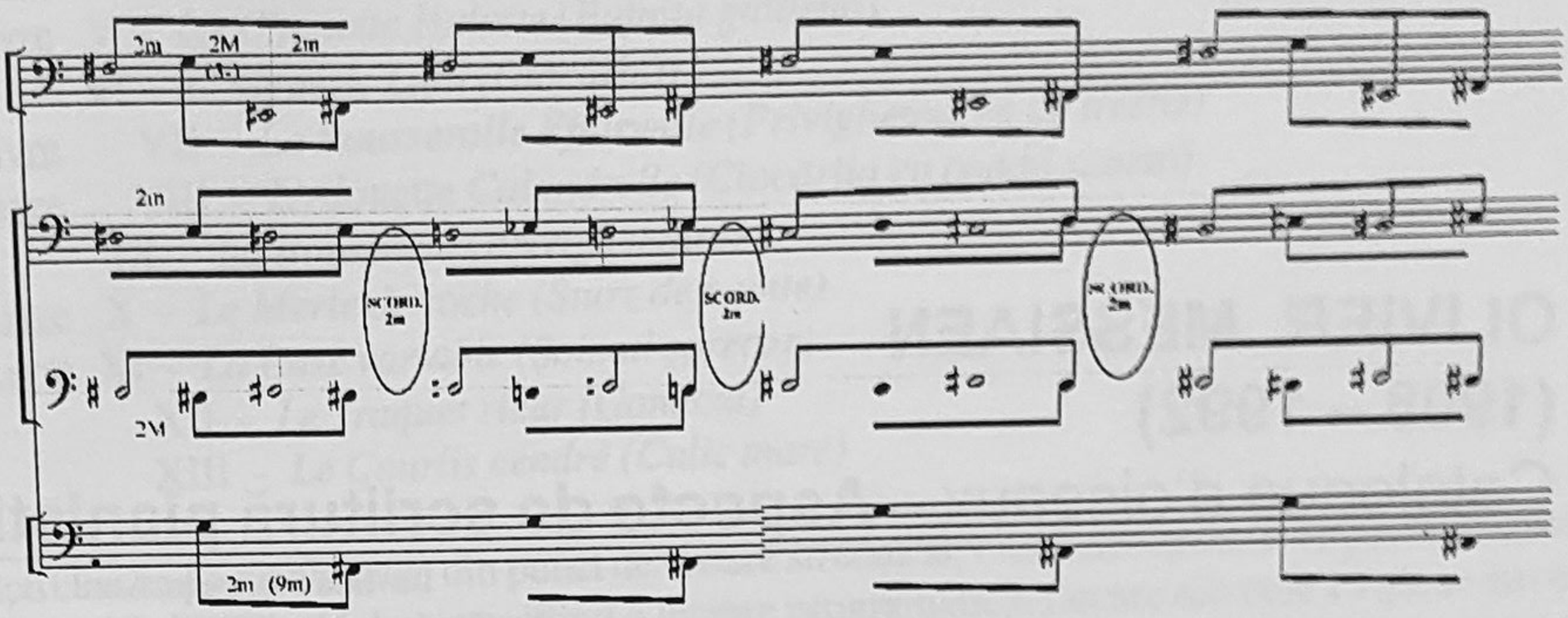
Dar **abaterea** și **norma** sunt fenomene generale, complementare și reciproc reversibile. Ele aparțin unui circuit deschis, în care fluxul continuu al schimbărilor face ca orice abatere să fie validată - prin consecvență stilistică - drept normă și orice normă să cedeze - sub presiunea imperativelor evolutive - invalidării prin abatere.

Deși nu am urmat această direcție de aprofundare, am invocat-o periodic în măsura în care argumentul analitic, desprins din concretul muzical, i-a potențat relevanța.

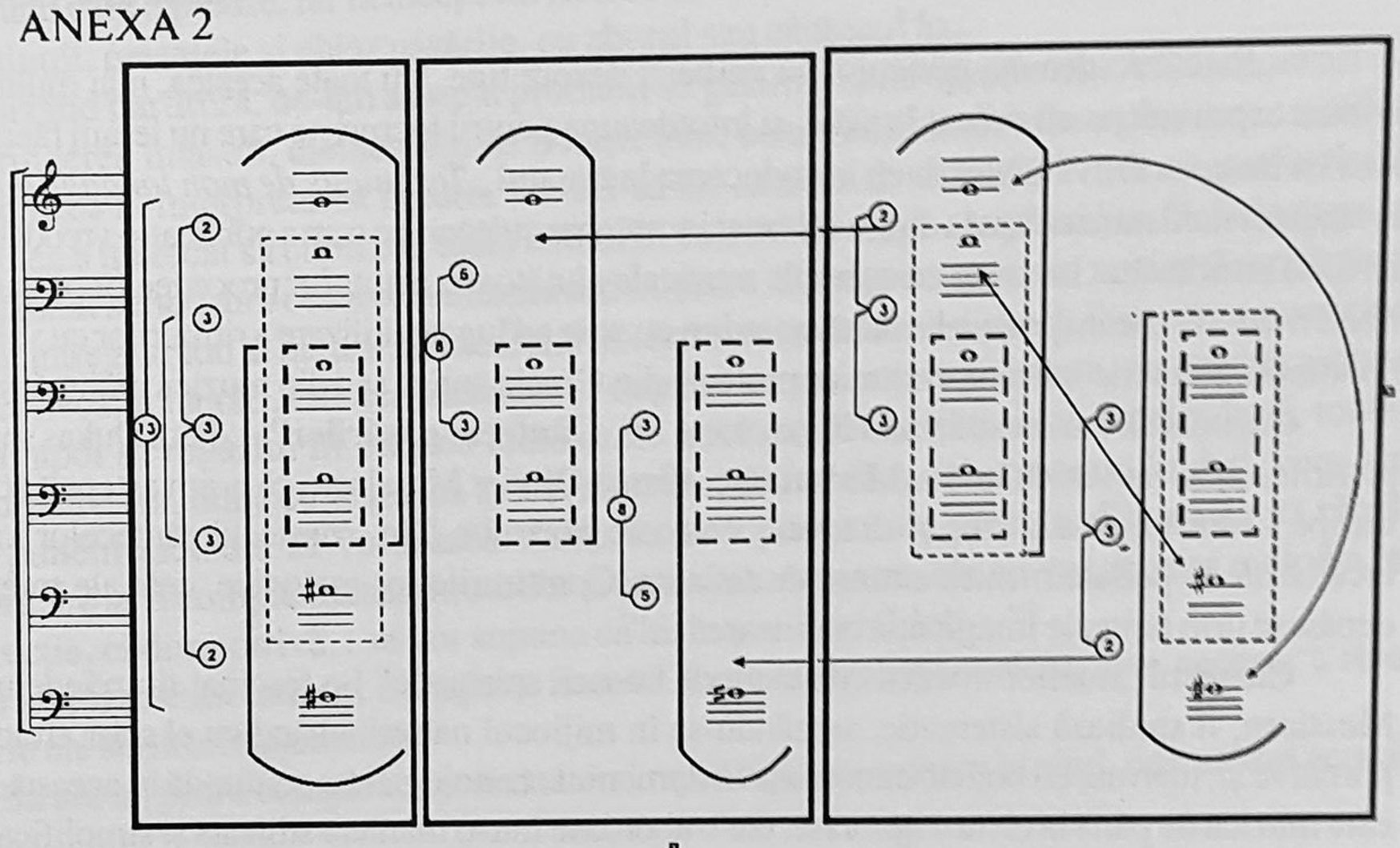
---

[3] Concepte dezbătute în lucrarea aparținând muzicologului Valentina Sandu- Dediu- *Studii de stilistică și retorică muzicală*, București, Universitatea Națională de Muzică, 1999.

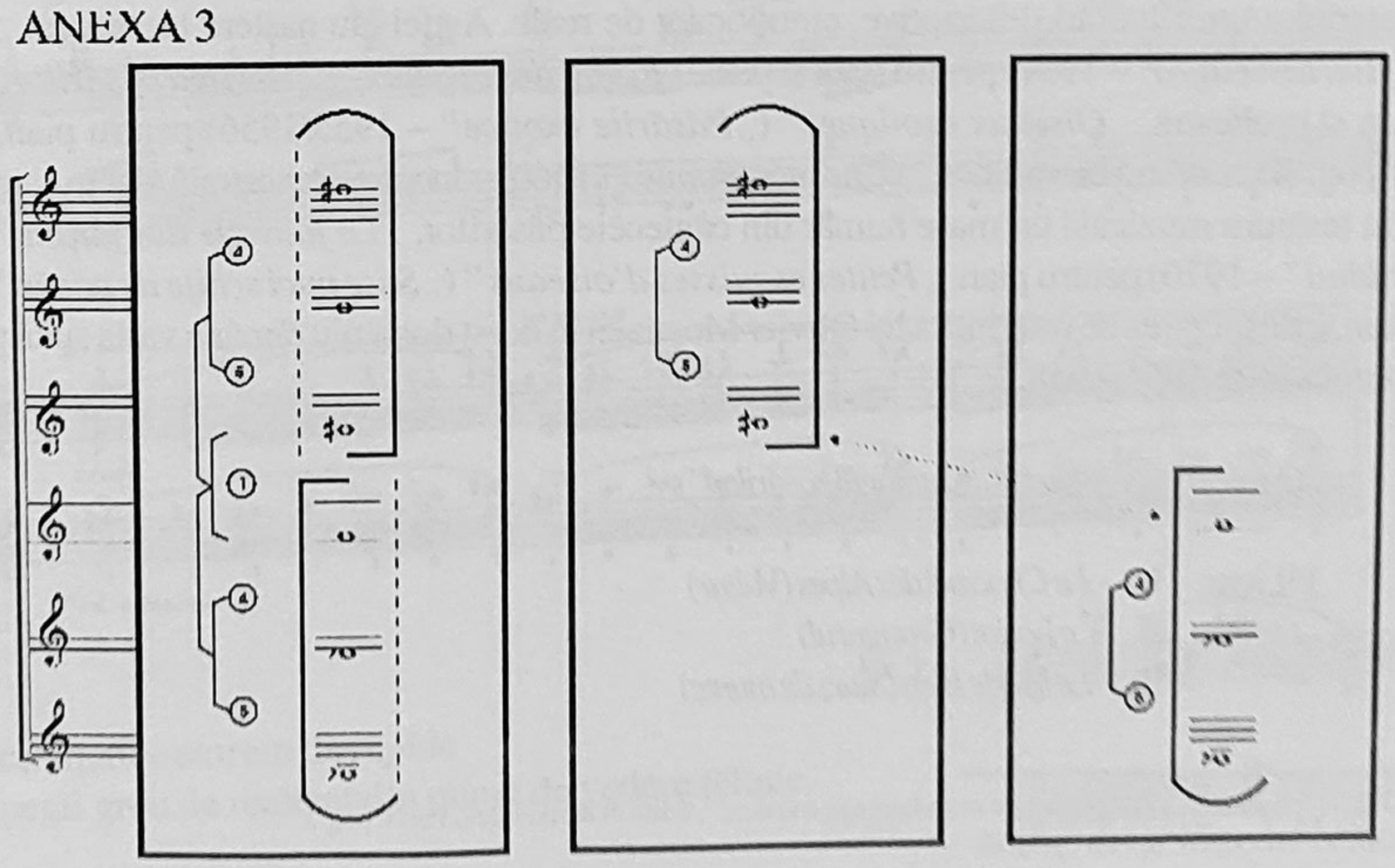
ANEXA 1



ANEXA 2



ANEXA 3



OLIVIER MESSIAEN
(1908 – 1992)
Catalogue d'oiseaux – **Aspecte de scriitură pianistică**

Lavinia Săsărean, Anul III, Muzicologie
Academia de Muzică „Gh. Dima", Cluj-Napoca,
Clasa conf. univ. dr. Pavel Puşcaş

„Este întotdeauna periculos să vorbeşti despre tine. Cu toate acestea, mai multe persoane m-au criticat aspru sau m-au ridicat în slăvi, şi întotdeauna pentru lucruri pe care nu le-am făcut niciodată..."[1]. Aşa îşi începea Olivier Messiaen introducerea la tratatul „*Technique de mon langage musical*" (Tehnica limbajului meu muzical), una dintre cele mai inovatoare culegeri pe care a publicat-o vreodată un compozitor, ea fiind un adevărat inventar cu exemple muzicale ajutătoare, al tuturor procedeelor pe care el le utilizează liber: moduri cu transpoziţie limitată, acorduri cu note adăugate utilizare a ritmurilor cu valori adăugate sau „nonretrogradabile", structuri ritmice preluate din Grecia antică sau din muzica indiană, şi multe altele.

Capitolul IX al acestui tratat îl constituie ... **„Cântecul păsărilor"** – „Paul Dukas spunea: «Ascultaţi păsările, sunt mari învăţători». Mărturisesc, afirma Olivier Messiaen, că n-am aşteptat acest sfat pentru a începe să admir, să analizez şi să notez cântecele păsărilor. Din amestecul cântecelor lor, păsările fac o încâlceală de pedale ritmice extrem de rafinate. Contururile lor melodice, cele ale mierlelor, mai ales, depăşesc prin fantezie imaginaţia omenească..."[2].

Cântecul „micilor noastre creatoare de bucurii spirituale" l-a fascinat timp îndelungat pe Olivier Messiaen. Îl studiază sistematic, aşezându-se în mijlocul naturii, având cu el doar creionul şi hârtia cu portative şi, înarmat cu bogate cunoştinţe în domeniul ornitologiei, se scufundă în această lume imensă pe care muzica de până la el nu o ignorase, dar o abordase într-o manieră stilizată şi simplificată. Dimpotrivă, el caută să transcrie aceste cântece ale păsărilor cât mai exat, cât mai „obiectiv" posibil, pentru a face din ele materialul unor lucrări descriptive, emoţionant de reale. Astfel iau naştere lucrări ca: „*Le merle noir*" („*Mierla Neagră*" – 1951) pentru flaut şi pian, „*Réveil des oiseaux*" („*Trezirea păsărilor*" – 1953) pentru pian şi orchestră, „*Oiseaux exotiques*" („*Păsările exotice*" – 1955/1956) pentru pian, două clarinete, percuţii şi orchestră de suflători, „*Chronochromie*" (1960) – lucrare orchestrală, dar în care găsim integrate prin ţesătura muzicală un mare număr din cântecele păsărilor, „*La fauvette des jardin*" („*Pitulicea din grădini*" – 1970) pentru pian, „*Petites esquisses d'oiseaux*" („*Şase mici schiţe de păsări*" – 1985) pentru -pian, însă lucrarea de referinţă a lui Olivier Messiaen în acest domeniu rămâne vasta suită pentru pian solo, compus între 1956-1958,

„Catalogue d'oiseaux" („Catalogul păsărilor"):

1^er Livre: I - *Le Chocard des Alpes (Vultur)*
II - *Le Loriot (Grangurul)*
III - *Le Merle Bleu (Sturz de munte)*

---

[1] Olivier Messiaen, „Technique de mon langage musical", édition Musicales, Paris, pag 5
[2] Olivier Messiaen, op. cit , pag 36

OLIVIER MESSIAEN
(1908 – 1992)
Catalogue d'oiseaux – Aspecte de scriitură pianistică

Lavinia Săsărean, Anul III, Muzicologie
Academia de Muzică „Gh. Dima", Cluj-Napoca,
Clasa conf. univ. dr. Pavel Pușcaș

„Este întotdeauna periculos să vorbești despre tine. Cu toate acestea, mai multe persoane m-au criticat aspru sau m-au ridicat în slăvi, și întotdeauna pentru lucruri pe care nu le-am făcut niciodată…"[1]. Așa își începea Olivier Messiaen introducerea la tratatul *„Technique de mon langage musical"* (Tehnica limbajului meu muzical), una dintre cele mai inovatoare culegeri pe care a publicat-o vreodată un compozitor, ea fiind un adevărat inventar cu exemple muzicale ajutătoare, al tuturor procedeelor pe care el le utilizează liber: moduri cu transpoziție limitată, acorduri cu note adăugate utilizare a ritmurilor cu valori adăugate sau „nonretrogradabile", structuri ritmice preluate din Grecia antică sau din muzica indiană, și multe altele.

Capitolul IX al acestui tratat îl constituie … **„Cântecul păsărilor"** – „Paul Dukas spunea: «Ascultați păsările, sunt mari învățători». Mărturisesc, afirma Olivier Messiaen, că n-am așteptat acest sfat pentru a începe să admir, să analizez și să notez cântecele păsărilor. Din amestecul cântecelor lor, păsările fac o încâlceală de pedale ritmice extrem de rafinate. Contururile lor melodice, cele ale mierlelor, mai ales, depășesc prin fantezie imaginația omenească…"[2].

Cântecul „micilor noastre creatoare de bucurii spirituale" l-a fascinat timp îndelungat pe Olivier Messiaen. Îl studiază sistematic, așezându-se în mijlocul naturii, având cu el doar creionul și hârtia cu portative și, înarmat cu bogate cunoștințe în domeniul ornitologiei, se scufundă în această lume imensă pe care muzica de până la el nu o ignorase, dar o abordase într-o manieră stilizată și simplificată. Dimpotrivă, el caută să transcrie aceste cântece ale păsărilor cât mai exat, cât mai „obiectiv" posibil, pentru a face din ele materialul unor lucrări descriptive, emoționant de reale. Astfel iau naștere lucrări ca: *„Le merle noir"* („*Mierla Neagră*" – 1951) pentru flaut și pian, *„Réveil des oiseaux"* („*Trezirea păsărilor*" – 1953) pentru pian și orchestră, *„Oiseaux exotiques"* („*Păsările exotice*" – 1955/1956) pentru pian, două clarinete, percuții și orchestră de suflători, *„Chronochromie"* (1960) – lucrare orchestrală, dar în care găsim integrate prin țesătura muzicală un mare număr din cântecele păsărilor, *„La fauvette des jardin"* („*Pitulicea din grădini*" – 1970) pentru pian, *„Petites esquisses d'oiseaux"* („*Șase mici schițe de păsări*" – 1985) pentru -pian, însă lucrarea de referință a lui Olivier Messiaen în acest domeniu rămâne vasta suită pentru pian solo, compus între 1956-1958,

„Catalogue d'oiseaux" („*Catalogul păsărilor*"):

1st Livre: I - *Le Chocard des Alpes (Vultur)*
II -*Le Loriot (Grangurul)*
III -*Le Merle Bleu (Sturz de munte)*

---

[1] Olivier Messiaen, „Technique de mon langage musical", édition Musicales, Paris, pag 5
[2] Olivier Messiaen, op. cit , pag 36

2e Livre IV - *Le Traquet Stapazin (Hăitaşul)*
3e Livre V - *La Chouette Hulotte (Bufniţa galbenă)*
VI - *L'Alouette Lulu (Ciocârlia)*
4e Livre VII - *La Rousserolle Effarvatte (Privighetoarea de trestie)*
5e Livre VIII - *L'Alouette Calandrelle (Ciocârlia cu coadă scurtă)*
IX - *La Bouscarle (Privighetoare)*
6e Livre X - *Le Merle de roche (Sturz de munte)*
7e Livre XI - *La Buse variable (Şoimul şorecar)*
XII - *Le Traquet rieur (Gonacul)*
XIII - *Le Courlis cendré (Culic mare)*

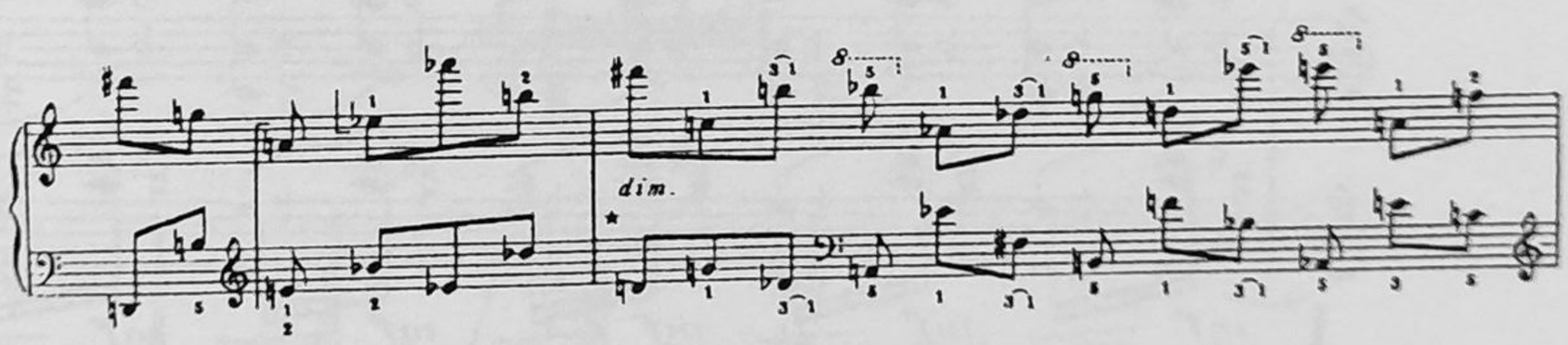
După cum se poate observa, din punct de vedere structural, lucrarea cuprinde 13 piese, grupate câte una, două sau trei, în şapte caiete. Fiind o lucrare programatică, fiecare din cele 13 piese are un titlu reprezentând câte o pasăre, iar la începutul fiecăreia, autorul descrie în câteva cuvinte momentele zilei, locul acţiunii, peisajele şi chiar păsările, cu zborul sau cântecul lor.

Deschizând partitura, ne-am aştepta probabil să găsim o semiografie modernă, de secol XX, dar spre surprinderea noastră, elementele de notaţie sunt cele tradiţionale. Complexitatea scriiturii însă, face ca citirea şi interpretarea acestor lucrări să fie extrem de dificilă. Fiind un perfecţionist, Olivier Messiaen a încercat să cuprindă toată natura în cele 88 de clape ale pianului, fără să scape nici cel mai neînsemnat sunet, nici cea mai neînsemnată mişcare. Cu alte cuvinte, nu auzim doar cântecele păsărilor, ci un întreg tablou al naturii, al mediului în care acestea trăiesc şi cântă. Prin mica povestioară de la începutul fiecărei lucrări, Olivier Messiaen doreşte să creeze o anumită stare, un anumit ambient, pentru ca mai apoi să regăsim în muzică toate acele mici particularităţi, bine înţeles însă, toate în ordinea importanţei lor, după cum afirma însuşi autorul: „Ştiind că muzica este un limbaj, vom căuta mai întâi să punem melodia să vorbească. Melodia este punctul de plecare. Fie ca ea să rămână suverană şi oricare ar fi complexitatea ritmurilor şi armoniilor noastre, ele nu vor antrena melodia într-o singură direcţie, ci dimpotrivă, i se vor supune ca nişte servitori fideli…”[3].

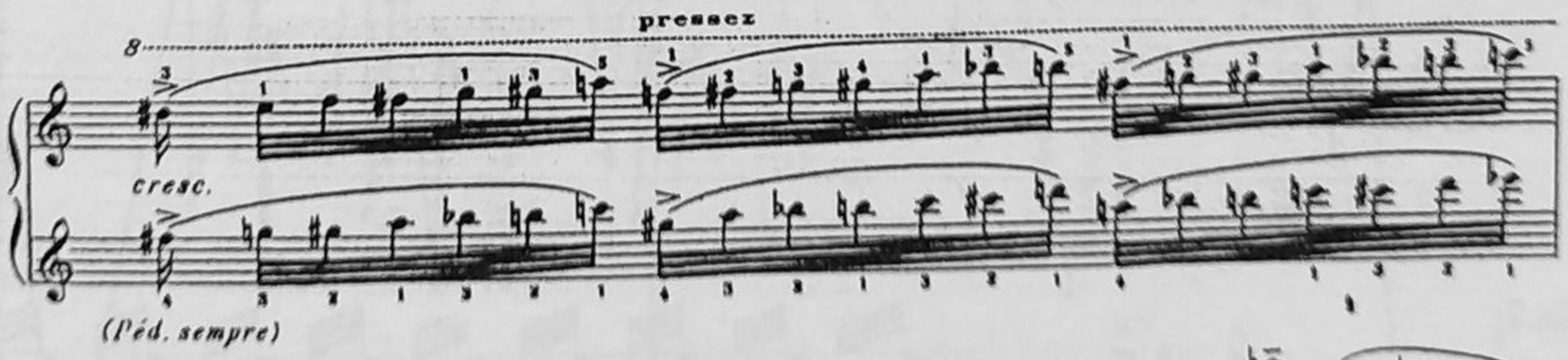
Pentru a sesiza cum autorul transpune această lume în limbaj muzical, este necesar a releva câteva aspecte ale scriiturii pianistice.

Melodia are un profil complex, trecând uneori rapid de la un registru la altul, prin salturi acordice sau intervalice

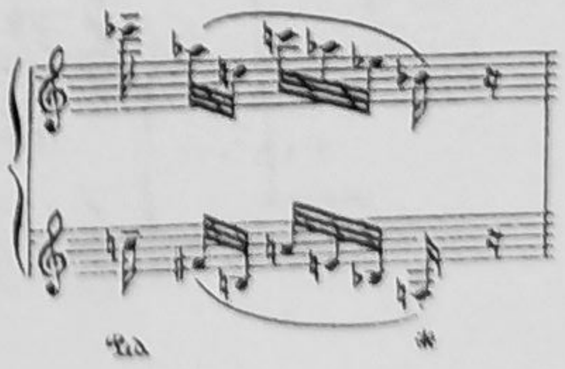
Ex 1



Ex 2



Ex 3

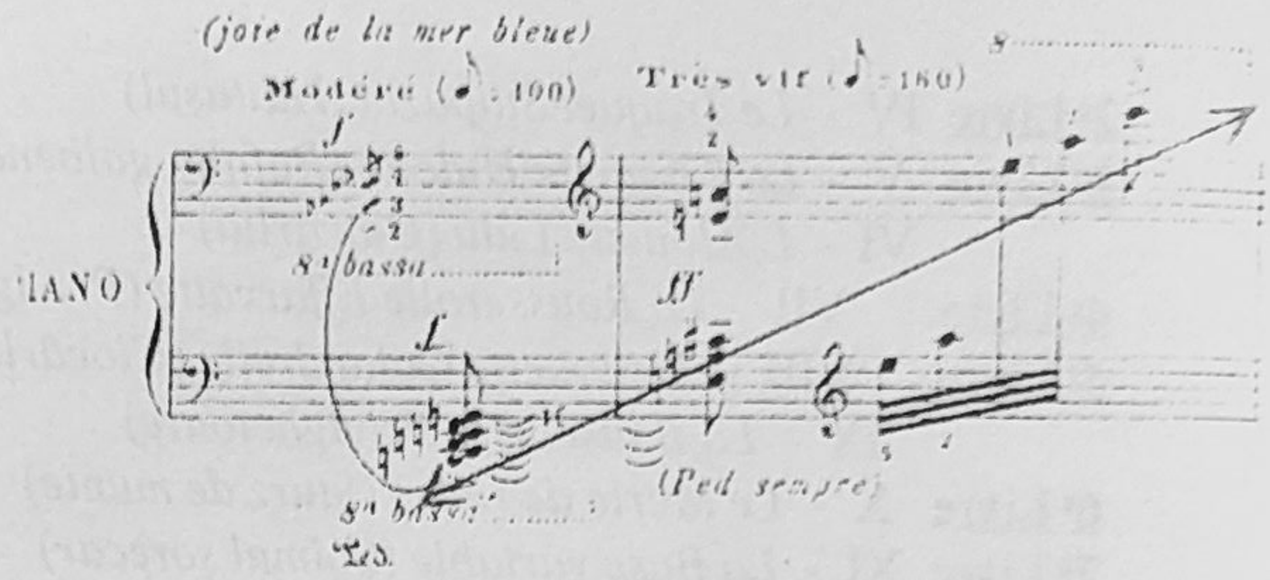


prin game cromatice extrem de rapide
sau prin arpegii greu de realizat din punct de vedere tehnic.

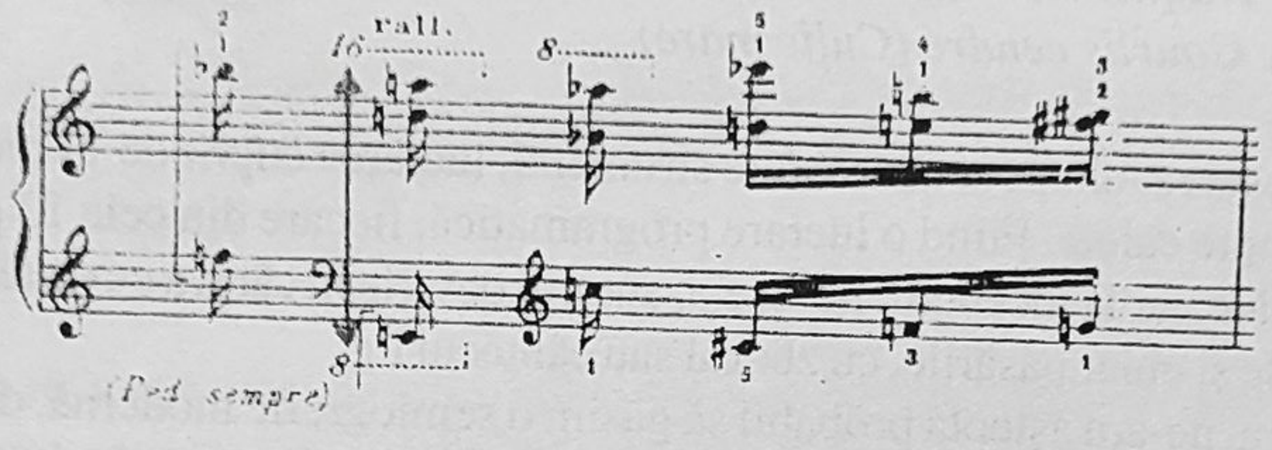
[3] Olivier Messiaen, *„Technique de mon langage musical"*, édition Musicales, Paris, pag 25

Predomină **acutul și supraacutul**, însă în egală măsură este abordat **registrul grav**. Valorificarea întregului registru muzical, a întregii claviaturi pianistice, constituie în esență, una din trăsăturile muzicii instrumentale a secolului XX.

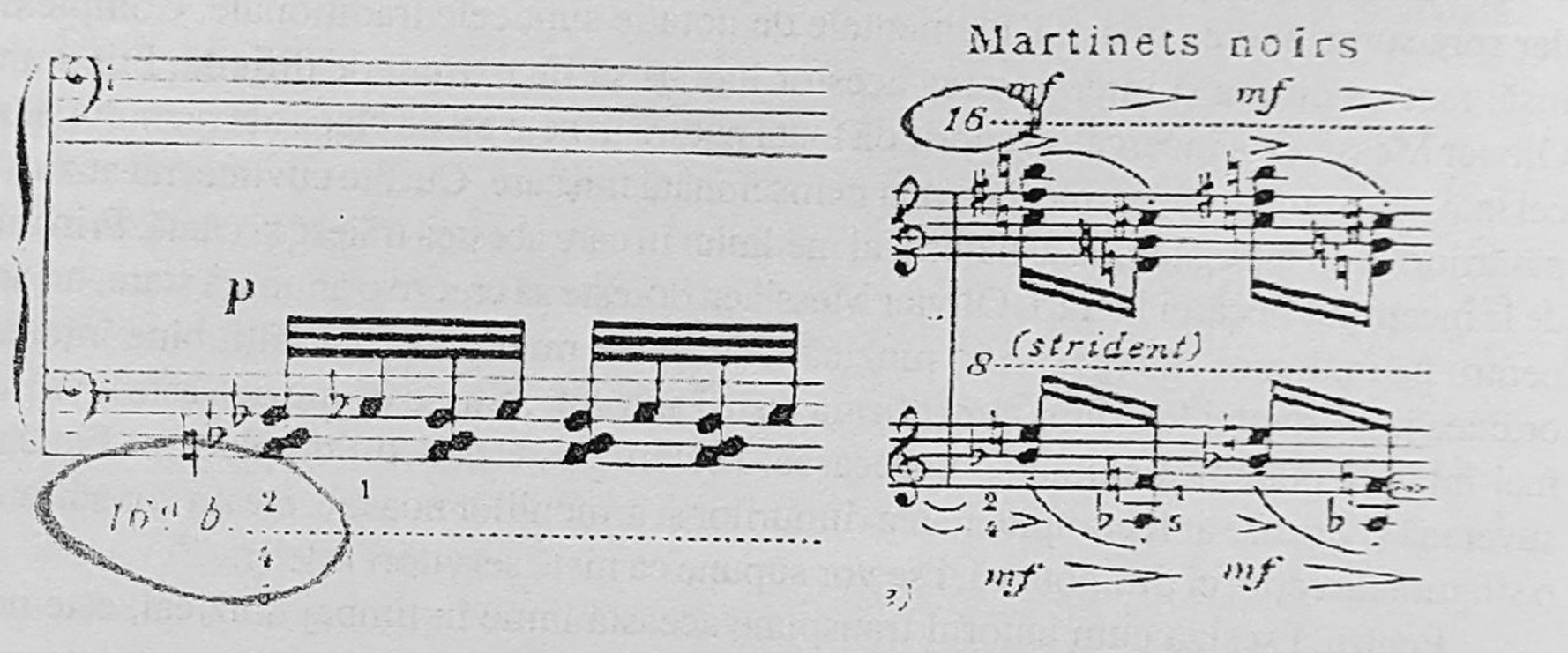
Ex 4



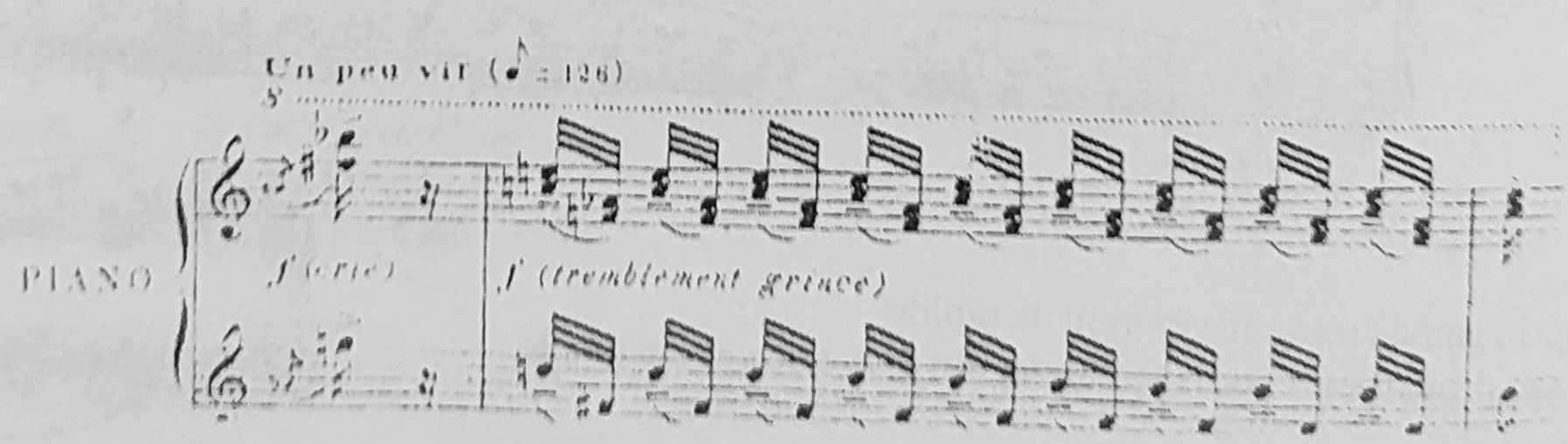
Ex 5



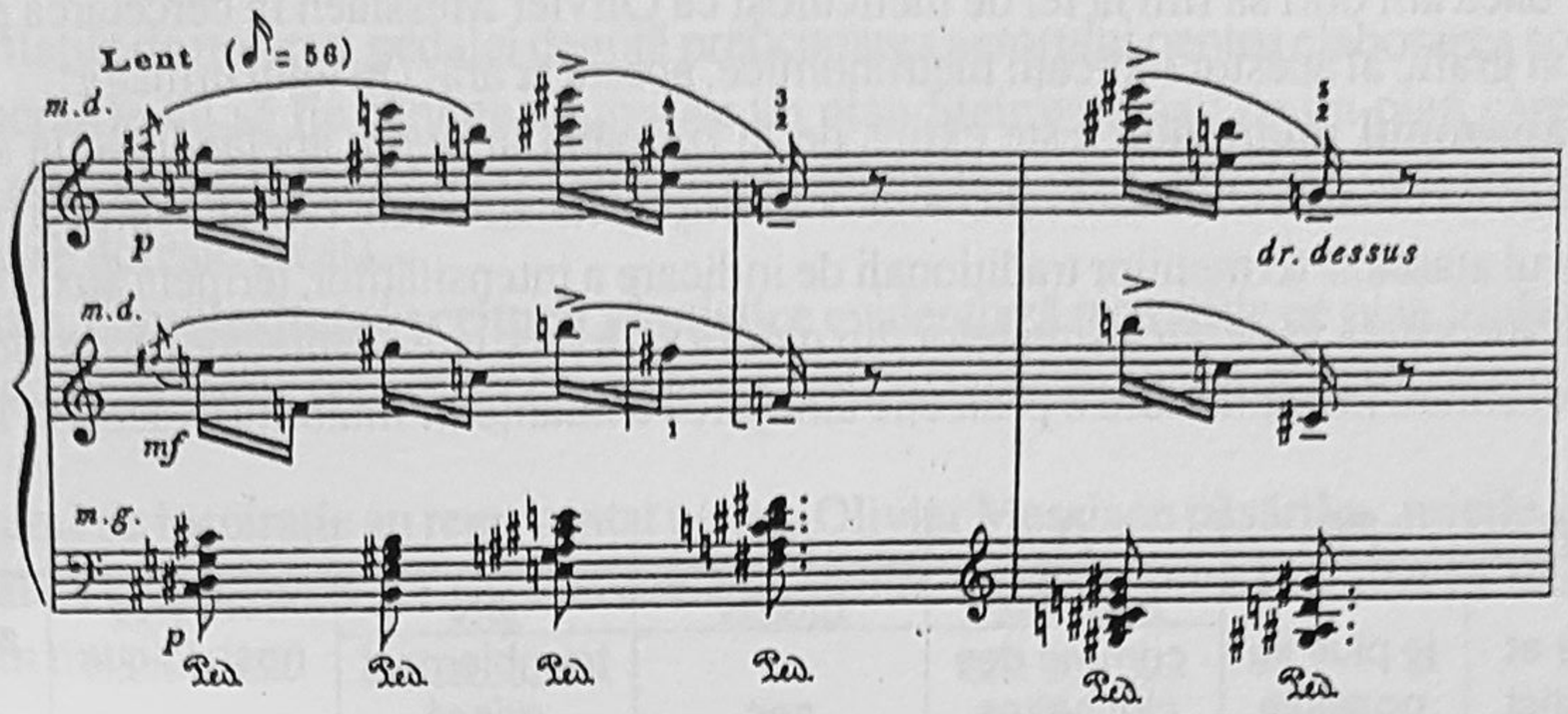
Ex 6



Ex 7



Ex 8



Utilizarea ornamentelor, în special apogiaturi, triluri şi tremolouri cu o extensie mare între sunetele ce oscilează, crează efecte speciale încântătoare.

Similare unor tremolouri, trilurile notate *in extenso* sunt omniprezente.

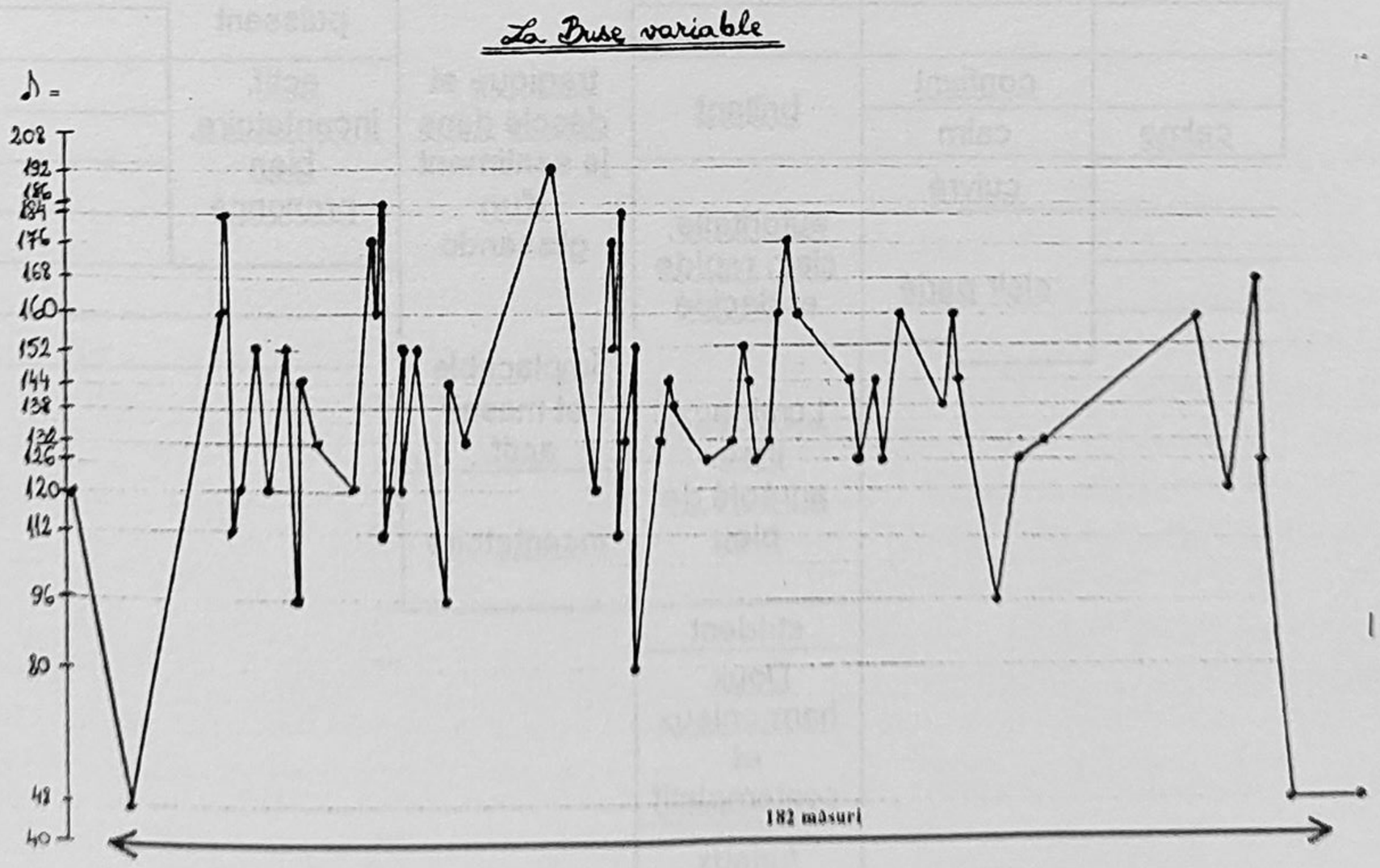
Nimic nu trebuie să fie întâmplător. Numărul trilurilor sau tremolourilor este exact precizat prin scriitură, foarte rar apărând notaţia tradiţională pentru tril sau pentru tremolo, notaţie ce ar da interpretului o mica libertate de interpretare. La fel şi clusterele au înălţmi bine determinate.

Ritmul se prezintă în forme permanent variabile, extrem de libere, nesupuse vreunei restricţii metrice. Apar grupări binare şi ternare, extinse pedale ritmice care se execută simultan, uneori cu pulsaţii variate. Întâlnim o mare varietate de accente, inclusiv pe apogiaturi. De asemenea interesante sunt ataşările de valeur ajouté, ritm caracteristic lui Olivier Messiaen, în special în lucrările destinate păsărilor.

Prelungiri ale sonorităţilor acordice (de regulă) peste bara de măsură, cu ajutorul pedalei drepte, crează efectul de prelungire a vibraţiilor, efect întâlnit în aproape toate piesele sale.

Configuraţiile de *rubato* în care alternează momente de izoritmie cu desfăşurări succesive într-un alt plan sonor, creaza necesitatea cuprinderii discursului muzical pe trei portative, evidenţiind astfel, contrastul ritmic şi de registru.

Agogica lucrărilor este subtilă, cu ralentări şi accelelări în continuă schimbare. Terminologia diversificată pentru fixarea tempoului are întotdeauna ataşată o indicaţie metronomică, ce se schimbă brusc, chiar din măsură în măsură.



Iar dacă am dori să fim la fel de meticuloşi ca Olivier Messiaen în cercetarea problemelor şi am întocmi un grafic al acestor indicaţii metronomice, acesta ar arăta în felul următor:

Diapazonul nuanţelor este extins de la *ffff* până la *pppp*, apelându-se la sonorităţi greu de realizat, uneori chiar la contraste spectaculoase. Impresionante sunt rafinamentul şi meticulozitatea cu care autorul ataşează termenilor tradiţionali de indicare a intensităţilor, termeni auxiliari de expresie, ce doresc să surprindă varietatea sunetelor din natură şi diversitatea cântecelor păsărilor.

Prezentăm în continuare o proiecţie sinoptică a nuanţelor întâlnită în această lucrare:

ppp	*pp*	*p*	*mf*	*f*	*ff*	*fff*
noire et indistict	le plus lié possible	frais, naif	miaulé	crié	fort, clair nostalgique	croassement, sauvage et féroce
		comme des clochettes, timbre de	sec	tremblement grincé		
	joli, poétique	glockenspiel	caressant		sec	éclatent
				clair et sonore	le plus lié possible	épais jouer de haut
			Flûté, triste			
doux et flûté		sec				
		caressant	brouillé, confus			
bruit du ressac						
			avec volubilité			
Trés lié				brusque	autoritaire	
		alangui		perçant, strident		ranque féroce
		appuyé	Coulé, doré		cruel	
gazouillé				staccato		attaques profondes
			tranquille et doux, paix et solemnité de la clarté		joie méchante	
sec		tendre,				
					cuivré et puissant	
		confiant	brillant	tragique et désolé dans le sentiment d'un glissando	actif, incantatoire, bien prononcé	
calme		calm				
		cuivré	autoritaile, clair, rapide et décidé			
		clair perlé				
			Lumineux, irisé, auréolé de bleu	implacable et massif actif,		
				incantatoire		
			stridlent			
			Doux, harmonieux et contemplatif			
			furieux			

Particularitaţile de notare a pedalei denotă preocuparea autorului pentru elaborarea sonorităţilor, impunând ca lucrările lui să fie cântate anume pe un pian Steinway, sau pe un pian care să aiba în componenţa sa acea a treia pedală (crează efectul de prelungirea sunetului doar pe o singură valoare dintr-un grup ce se doreşte creat).

În concluzie, **complexitatea scriturii pianistice** evidenţiază inovaţiile pe plan timbral realizate de Olivier Messiaen, efectele sonore preconizate necesitând o reală muncă de elaborare pianistică în prealabil.

...Câtă sursă de inspiraţie au reprezentat pentru Olivier Messiaen păsările, „micile creatore de bucurii spirituale", cu cântecele lor, cu cascadele de triluri, şi cât de fidel le-a fost în transpunerea lumii acestora în muzică...

IPOSTAZE ALE ALEATORISMULUI CONTROLAT LA DAN CONSTANTINESCU

Raluca Jorz
Universitatea Națională de Muzică, București
Clasa conf. univ. dr. Valentina Sandu-Dediu

În anii '60, în vestul cortinei de fier, exista o forfotă creativă asemănătoare activității neobosite a unui furnicar, o neliniște ce ducea – sau izvora, putem privi din ambele sensuri – spre și dinspre o aceeași problemă: sensul muzicii. Acolo unde serialismul integral cunoscuse o perioadă de supremație incontestabilă în creația unui Stockhausen sau Boulez se năștea, cu imperturbabilul și inevitabilul nisipului ce curge într-o clepsidră, o umbră de îndoială.

Motivul declanșator al acestei transformări îl găsim în primul rând în nemulțumirea tot mai acută a interpreților. Compozitorii Școlii de la Darmstadt le cereau o exactitate aproape inumană în executarea lucrărilor lor, în așa fel, încât se ajunsese la o hiper-specializare în muzica modernă.

O contribuție majoră a avut-o și critica adusă de Iannis Xenakis vis-à-vis de "efectul global" al muzicii serial-integrale, alături de inovațiile din muzica americană, în frunte cu John Cage.

Toate aceste reacții i-au obligat pe adepții serialismului să găsească soluții de simplificare a scrierii (dar mai ales a lecturii) partiturilor. Primii pași înspre rezolvarea crizei au implicat parametrii ritmic și al formei, prin adoptarea unor scrieturi specific aleatoare. Mai apoi au fost abordați și parametrul intonațional, al intensității și tempo-ului.

Nu ne referim la ideea unei alinieri la spiritul și stilul muzical american; de altfel, un asemenea lucru ar fi imposibil, fiind vorba în primul rând de două culturi cu evoluții divergente și, în fond, de două istorii complet diferite. Problematica este, așadar, una pur practică și în strânsă legătură cu tehnica de compoziție.

*

În contextul socio-politic din țările comuniste, așa cum bine se știe, avangarda era considerată o reflexie a spiritului burghez "decadent" și, prin urmare, interzisă. Totuși, compozitorii din generația care, la sfârșitul anilor '50, își sfârșea studiile: Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Tiberiu Olah, Dan Constantinescu, Adrian Rațiu, Anatol Vieru sau Myriam Marbe aleg sincronizarea cu ideile moderne. unii dintre ei cu serialismul ce atunci reprezenta o emblemă a muzicii occidentale.

Dintre aceștia, Dan Constantinescu a dovedit o înclinație deosebită pentru *preformarea* conținutului muzical al lucrărilor sale, lucru lesne de observat chiar la o privire superficială asupra schițelor ce însoțesc majoritatea compozițiilor. După ce trecuse printr-o perioadă neoclasică, datorată probabil temeinicului studiu cu Jora, Constantinescu vede în serialism o metodă propice de organizare a materialului sonor, cu condiția ca ea să fie dublată de o componentă intuitivă, realizând astfel o sinteză între două modalități de expresie aflate la polii opuși, între o structură superintelectualizată și o sensibilitate cu rol moderator și de muzicalizare a celei dintâi. Această dualitate se va constitui într-o constantă a stilului lui Constantinescu, indiferent de perioadele de creație. Poate tocmai de aceea, serialismul său "nu exclude anumite momente armonice funcționale, pe o filieră bergiană"[1], în lucrări ca *Sonata pentru flaut și pian op.20* sau *Concertul pentru pian și orchestră de coarde op.19*.

[1] Valentina Sandu-Dediu, *Muzica românească între 1944-2000*, Ed. Muzicală, București 2002, p.178-179

Începând cu 1964, constatăm în piesele lui Constantinescu o schimbare a gândirii muzicale, ca răspuns – foarte prompt, vom vedea în continuare – la adoptarea soluţiilor aleatoare în scriitura componenţilor Şcolii de la Darmstadt, în special a lui Stockhausen şi Boulez. Pendularea între serialism şi aleatorism era, la vremea respectivă, un curent nou în Europa şi compozitorul abordat în studiul de faţă nu rămâne străin de el. Desigur, el nu va merge într-atât de departe încât întreaga sa capodoperă să se constituie într-un perpetuu experimentalism; se va opri doar la transformarea parametrilor ritmic şi formal, într-o ideatică muzicală de consistenţă altminteri serială, în scopul deja amintit, de moderare a acesteia, pentru o mai uşoară exprimare la nivelul sensibilităţii creatoare.

Parametrul ritmic implică notarea relativă a valorilor printr-un sistem foarte original, aproape minimal[2], ce sugerează – din nou – dualitatea: nota umplută şi nota goală, respectiv valoare mică şi mare de notă. Duratele se vor judeca, deci, în funcţie de tempoul piesei, adesea aflat între o maximă şi o minimă dată de autor. Atunci când notele de acelaşi fel sunt legate printr-o bară, ele sunt egale; este singura intenţie clară de ritmică pe care o primeşte intrepretul.

Acest sistem ritmic îl întâlnim în forma expusă mai sus încă de la începutul aşa-numitei perioade serial-aleatoare a lui Constantinescu, mai exact de la *Trio-ul pentru pian, vioară, clarinet şi percuţie op.* 22, scris în 1964 şi îl vom regăsi pe parcursul a aproape 10 ani neschimbat, însă mai curând în părţi ale unor piese şi nu de-a lungul unei întregi lucrări: *Sonata pentru violoncel şi pian op. 23* (1965), *Variaţiunile pentru vioară, violă, violoncel şi pian op.27* (1966), *Cvartetul de coarde op. 28* (1967), *Simfonia de cameră op. 29* (1968), *Simfonia concertantă op.31* (1970), *Concertul pentru două piane şi orchestră mică op. 32* (1972).

O nouă etapă în construcţia ritmului se produce odată ce autorul conştientizează insuficienţa tipului de notaţie polar[3] şi încearcă să îl corecteze, mai întâi – aşa cum spuneam – doar prin includerea unor secţiuni scrise în acest fel personal de aleatorism în cadrul unor lucrări mai mari. Un alt motiv pentru a proceda ca atare este constatarea rolului sistemului ritmic dual în cadrul unui sistem ritmic general, acela al unui *rubato* aflat în strânsă legătură cu folclorul. Prin urmare, de acum înainte autorul va adopta o notaţie adecvată pentru fiecare regim: notaţie mensurală pentru *giusto* şi liberă pentru *rubato*.

Odată cu *Simfonia pentru orchestră de coarde op.33* (1973), observăm o nouă încercare de îmbunătăţire a sistemului dual, prin includerea lui în măsură (4/4), iar un an mai târziu, în *"Mişcări" pentru clarinet şi trio de coarde op.34* (1974), prin crearea de grupuri ritmice cu ajutorul barei de grup, pentru a "ordona momentele de dependenţă şi independenţă a vocilor"[4], rezultatul fiind limitarea acţiunii unor durate, ce funcţionează ca repere pentru interpreţi.

Acest tip de notaţie liberă în combinaţie cu cea proporţională tocmai descrisă va rămâne principala coordonată stilistică de factură aleator-controlată a autorului în aproape toate lucrările compuse mai târziu, excepţie făcând *Simfonia pentru 32 de voci şi percuţie op.37* (1977) şi *Serenada pentru cvintet de coarde* (1978).

Indeterminarea formei sau, mai bine spus, forma mobilă, nu îşi află loc în creaţia lui Constantinescu decât la începutul perioadei serial-aleatoare, în *Trio-ul pentru pian, vioară, clarinet şi percuţie op. 22* şi în *Sonata pentru violoncel şi pian op. 23* (1965). Explicaţia acestui fenomen este simplă; deşi adoptată de mai toţi compozitorii Şcolii de la Darmstadt, forma mobilă este apoi contestată de Xenakis şi mai târziu de Dahlhaus şi în cele din urmă dispare din peisajul componistic european. Interpreţilor li se sugera să urmeze la întâmplare un traseu (dintr-un număr posibil indicat de compozitor) al ordinii secţiunilor; or, interpreţii aveau o şcoală care nu le dăduse libertatea de a alege şi, puşi într-o atare situaţie, nici nu aveau puterea să o facă "după inspiraţia de moment".

Neprecizarea formaţiei, de asemenea, nu o găsim decât în treacăt la Constantinescu, în deja amintitul *Trio pentru pian, vioară, clarinet şi percuţie*. Însăşi titulatura piesei ne frapează, căci este

---

[2] fapt absolut remarcabil, dacă luăm în considerare faptul că la acea vreme şcoala minimalistă americană făcea primii paşi (v. V. Sandu-Dediu, op. cit., p.180)

[3] cum îl numeau V. Sandu-Dediu şi Dan Dediu în *Dan Constantinescu: esenţe componistice*, Ed. Inpress, Bucureşti 1998

[4] V. Sandu-Dediu şi D. Dediu, op. cit., p.138

vorba de un trio iar în partitură se află patru instrumente. Percuția însă, după o modă a vremii (netrecută nici chiar azi), este executată – fără a exista totuși o obligativitate – de cei trei instrumentiști de la pian, vioară și clarinet.

După cum putem concluziona, o trăsătură estetică generală pe care o regăsim la diverse nivele de gândire muzicală a lui Constantinescu este "preferința pentru dualitate contrastantă în cadrul aceleiași lucrări"[5] , în folosirea a două sisteme ritmice diferite (unul serial, celălalt aleator), a două tipuri de forme (una deschisă, mobilă, alta închisă) și a unei instrumentații opționale ori alternative. Caracteristică simțirii compozitorului, această trăsătură de atracție a contrariilor, sau *coincidentia oppositorum*, este deci creatoare de stil și, implicit, de școală.

[5] Idem, p.186

Tehnici de scriitură în limbajul organistic al secolului al XX-lea - *LA NATIVITÉ DU SEIGNEUR DE OLIVIER MESSIAEN*

Ioana Maria Precup, Anul IV, Muzicologie
Academia de Muzică „Gh. Dima", Cluj-Napoca,
Clasa conf. univ. dr. Pavel Puşcaş

Introducere

Olivier Messiaen (1908-1992) a început să compună la vârsta de şapte ani; la vârsta de unsprezece ani era deja student la Conservatorul din Paris, unde a studiat armonie, contrapunct şi fugă, acompaniament de pian, istoria muzicii şi compoziţie, unde l-a avut ca profesor pe Paul Dukas. Din anul 1930, imediat după terminarea studiilor Messiaen va fi organistul principal la biserica Sainte Trinité din Paris, funcţie pe care o va onora până la bătrâneţe cu anumite întreruperi (între 1940-1941 va fi luat prizonier şi într-o tabără silesiană va apărea celebrul *Quator pour la fin du temps).* La pupitrul orgii Cavaillé-Coll (cu trei manuale şi pedalier) Messiaen va utiliza toate metodele improvizatorice care i-au fost arătate de maestrul său, Marcel Dupré.

Paralel se desfăşoară şi cariera sa de compozitor în toate domeniile: pian, voce, orchestră, având şi succes la public încă de la început, deşi generaţia mai tânără a manifestat o atitudine contestatară; Messiaen a fost încă din timpul vieţii sale unul dintre compozitorii cei mai cântaţi şi înregistraţi din lume. Credinţa sa catolică, coloritul modal, armonic şi instrumental al lucrărilor sale, elaborările ritmice, referinţele nesfârşite la cântul păsărilor au contribuit la definirea unui limbaj foarte personal şi imediat recognoscibil, atât la orgă cât şi la celelalte domenii, inclusiv opera (Sf. Francisc de Assisi, 1983).

Creaţia pentru orgă

Aceasta la Messiaen apare în valuri care delimitează perioade dedicate altor instrumente sau formaţii. Aceste calupuri par a fi creuzeturi de cercetare sau de reflexie, întoarceri la meditaţie după un efort intens de creaţie în alte domenii decât orga.

Primul grup de lucrări este din tinereţe (1928-1932), urmat de primele cicluri *L'Ascension, La Nativité du Seigneur* şi *Les Corps glorieux* (1932-1939). Cele trei cicluri se plasează sub semnul viziunii şi al meditaţiei. În aceşti ani orga deţine un loc privilegiat în universul poetic al compozitorului. În deceniul următor Messiaen se abandonează cercetărilor care au ca rezultat cele două lucrări ce datează din 1950-1951: *Messe de la Pentecôte* şi *Livre d'orgue.* Compozitorul apoi renunţă a mai scrie o vreme pentru orgă (*Verset pour la fête de la Dédicace* 1960 este doar o lucrare de circumstanţă). În anii 1969 şi 1984 revine la acest instrument în două lucrări ample - cele două mari cicluri: *Meditatoins sur le Mystére de la Sainte Trinité* şi *Livre du Saint Sacrement* în care Messiaen îşi exprimă mai liber şi mai poetic instinctul muzical, fără a se raporta strict la toate tehnicile achiziţionate cu o atitudine mai detaşată.

Orga este pentru el atingerea cuvântului lui Dumnezeu şi a adevărurilor religioase. La consola orgii compozitorul îşi exprimă propria credinţă printr-o predică sonoră precedată de un comentariu teologic. Cu excepţia pieselor I şi VII din *Livre d'orgue (Reprises per intervension* şi *Soixante-quatre durées*) pur speculative nu există să nu fie introduse unul sau mai multe texte din Scripturi (Vechiul şi Noul Testament), din Sfinţii Părinţi ai Bisericii (Sf. Paul, Sf. Bonaventura, Sf. Toma D'Aquino), de la liturghie din exegeţi sau din alte lucrări mizericordice, în general citate în epigraf, fiecare pagină

conține o destinație spirituală precisă. Cu excepția părților din Messe nici o lucrare nu este destinată serviciului cultic.

Limbajul și tehnicile de scriitură

1) Influențe

Gustul pentru marile toccate (*Transports de joie* din *L'Ascension*, *Sortie* din *Messe de la Pentecôte*, *Les Yeux dans la roues* din *Livre d'Orgue)*, unde se folosește din plin staccato-ul, acordurile alterate. sau blocuri de acorduri cu rezonanțe contractate care cer violent rezolvare. Tehnica instrumentală a lui Messiaen nu diferă de cea a lui Dupré și chiar dacă agregatele sonore sunt asemănătoare clusterelor *(Les Ténèbres*, din*Livre du Saint Sacrement)* acestea sunt foarte precis scrise și sunt obținute prin mijloace tradiționale, cu cele 10 degete ale mâinii și cu cele două picioare, fără a fi nevoie să se recurgă la palmă sau la antebrat ca la Xenakis și Ligeti.

Un alt compozitor, Tournemire apare aici drept precursorul lui Messiaen. Prin subtilitatea registrațiilor meticulos specificate și prin ghirlandele sau prin mersurile paralele ale vocilor și prin recurgerea la motive derivate sau citate din cântului gregorian în tratarea melodiei *a capella* îl anticipă pe Messiaen. Limbajului modal, alături de o serie de acorduri armonice al căror colorit este îmbogățit cu sunete disonante, pasajele rapide juxtapuse care se refuză dezbaterii dialectice, simfonice sau fugate, toate reprezintă modele pentru scriitura lui Messiaen. Lucrările de inspirație religioasă la Tournemire dezvoltă o sensibilitate de ordin mistic, iar Messiaen din contră se dorește un teolog în muzică, comentator al articolelor dogmatice și al afirmărilor credinței. Meditația spirituală a celor doi compozitori se manifestă într-un alt timp suspendat, confident al extazului și opus secvențelor cu caracter obsesiv.

2) Elemnte noi de limbaj

În anul 1942, compozitorul va scrie lucrarea sa *Technique de mon langage musical*, publicat în 1944: esența elementelor stilistice fiind deja prezente acolo.

Pe plan melodic, Messiaen utilizează un mănunchi de motive derivate direct din cântul gregorian (sub forma unor aluzii, citate textuale sau metamorfozate) sau imită monodia gregoriană a cărei suplețe și plasticitate o admiră. Aceste motive pot apărea în cadrul armoniei, dar și *a cappella*. Ele se încadrează în figuri modale, în contrast cu totalul cromatic cucerit progresiv. Regăsim și piese pur dodecafonice (prima piesă din *Livre d'orgue*: *Reprises par interventions)* dar cel mai adesea compozitorul menține lucrările sale într-o quasi tonalitate la ale cărei polarități fac referință motivele sale melodice, unde se remarcă intervalele de cvartă mărită (ca și la Bartók).

Încă de la început compozitorul utilizează modurile cu transpoziție limitată pe care le-a și inventat. Acestea sunt scări melodice, elaborate pornind de la intervalele de ton și semiton din muzica tonală, asamblate în grupuri de două până la șase note, cu particularitatea că nu pot fi transpuse pe fiecare din cele 12 semitonuri ale scării cromatice fără să se repete.

Acest sistem numără de toate șapte moduri. Primul dintre aceste moduri a fost utilizat deja înainte; este vorba de scara alcătuită doar din tonuri. Messiaen utilizează pentru figuri melodice mai ales modurile 2 și 3, și pentru motive armonice, modurile 4 și 6 (fără ca acest lucru să-l împiedice să utilizeze acorduri perfecte în stare directă, cvartsextacord, eventual cu note adăugate). Aceste moduri sunt mai întâi utilizate singure apoi în combinație,l a mâna dreaptă putând să apară un mod sub formă de acord, la mâna stângă altul și pedalul putând să se desfășoare într-un al treilea.

La Messiaen organizarea tempilor are o importanță particulară: el însuși se proclamă înainte de toate ritmician. Desfășurarea temporală, care abundă în valori irațională se caracterizează prin libertate și suplețe traducându-se atât prin durate extrem de diversificate a căror utilizare continuă duce la forme de manifestare muzicale extatice și apoteotice cât și prin altele foarte concise și de efect la orgă. Lucrările ample sub forma unor cicluri prezintă foarte adesea o elaborare ritmică variată iar în paginile de maturitate se observă deseori printre cadrele ritmice juxtapuse ghirlandele fluente ale unei cantilene gregoriene. Compozitorul va utiliza figuri ritmice care au ca model neumele, însă notate foarte precis într-un tempo constant, care abandonează măsura notată la cheie (barele de măsură servesc doar la delimitarea articulațiilor discursului). Aceste figuri sunt derivate ,din metrica greacă și ritmurile coplexe indiene (deçi-tâlas),. Combinarea lor va determina apariția unor sisteme de permutare și inversare, de-a lungul unei grile prestabilite, a unor superpoziționări poliritmice, canoane ritmice, sau "moduri

ritmice" utilizate precum seriile de intervale (sau de timbre). Aceste elemente structurale sunt îmbogăţite cu valori ritmice adăugate (de exemplu o optime adăugată unui ansamblu de două pătrimi), care instalează o imparitate potrivită unui joc de grilaje, sau "personaje ritmice", figuri care se criptează sau se decriptează progresiv sub diverse modalităţi faţă de celelalte durate fixe.

În ceea ce priveşte repertoriul pentru orgă, odată cu *Le Banquet céleste* (1928) se vor utiliza modurile cu transpoziţie limitată. Foarte repede intră în scenă metrica grecească, imparitatea ritmică, intervalele de cvartă mărită (*L'aparition de l'Eglise éternelle*, 1932) cântul păsărilor (mai întâi stilizat), deçi-tâlas indiene, valorile ritmice adăugate, registraţiile noi *(La nativité du Seigneur,* 1935), dodecafonismul, libertatea ritmică, emanciparea melodică, poliritmia, şi polimodalitatea *(Le Corps glorieux,* 1939) Aceste elemente se sintetizează şi se dezvoltă în noi moduri de organizare, mai complexe şi mai radicale (în *Messe de la Pentecôte* din 1950, unde avem de-a face cu "personaje ritmice" şi în *Livre d'orgue*).

Timbrul este un alt element constitutiv al limbajului muzical al lui Messiaen. Compozitorul manifesta o particularitate numită sinopsie, facultate prin care vezi culori când auzi sunete. Culorile sale omniprezente în lucrări pentru orgă, se traduc printr-o subtilitate particulară a registraţiilor şi printr-o armonie modală. Dar amestecul de registre este precedat de o poetică sonoră imediat perceptibilă, iar decodajul ansamblului de elemente folosite induce senzaţii colorate pe care foarte puţini ascultători le percep.

Nu trebuie să omitem repertoriul prodigios de cântece de păsări, pe care Messiaen le-a cules şi notat, în forme variate, de la citat pur până la celula structurală. Acest mijloc onomatopeic a mai fost întrebuinţat de organiştii francezi din secolul al XVIII-lea, care dispuneau chiar de registre de cuc şi de privighetoare ataşate instrumentului de constructorii de orgi..

Nu trebuie să omitem repertoriul prodigios de cântece de păsări, pe care messiaen le-a cules şi notat, în forme variate, de la citatul pur până la celula structurală. Acest mijloc onomatopeic a mai fost întrebuinţat de organiştii francazi din secolul al XVIII-lea care dispuneau de registre de cuc şi de privighetoare ataşate instreumentului de constructorii de orgi.

La Nativité du Seigneur

Trei ani despart acest ciclu de cel precedent *(L'Ascension)*. Durata de execuţie este de aproximativ o oră. Este prima mare capodaoperă pentru orgă a compozitorului, un ciclu de nouă piese care rămâne până la această dată lucrarea cea mai cântată, în versiune integrală sau ca piese luate aparte (în special *Les Bergers* şi *Dieu parmi nous*). Gândirea muzicală a lui Messiaen s-a aprofundat considerabil în aceşti trei ani, metrica greacă, cântul gregorian şi deçi-tâlas fiind însuşite. Odată cu întrebuinţarea modurilor şi a primelor motive oiseaux *(Dieu parmi nous),* materialul sonor esenţial al lui Messiaen este constituit. Înnoirile sunt aduse conştient în punctele cheie ale lucrării de aceea compozitorul a scris o lungă prefaţă explicativă, în maniera vechilor lui predecesori organişti, care îşi prefaţau culegerile lor; aici însă se insistă mai ales asupra substratului spiritual al demersului său şi asupra tehnicii limbajului muzical utilizat. *Nota autorului* debutează cu o declaraţie de intenţie –un adevărat manifest estetic: *"L'emotion, la sincerité, d'abord. Mais transmises à l'auditeur par des moyens sûrs et clairs"* (n.t.:Emoţia şi sinceritatea înainte de toate. Însă transmise auditoriului prin mijloace sigure şi clare).

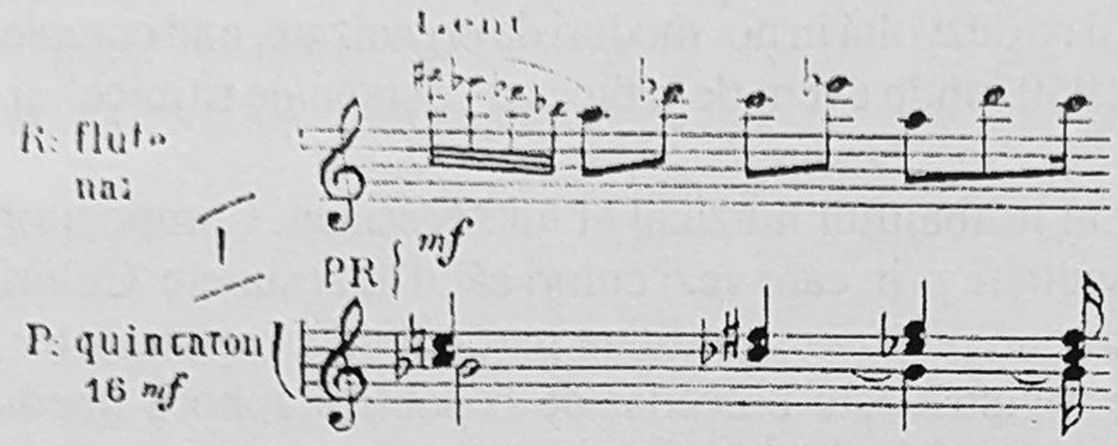
Urmează apoi aspectul specific instrumental: "Fiecare piesă tratată în planuri largi. Economia timbrelor de tutii prin culori şi densităţi diferite: ancii cu puţine fonduri, fonduri fără gambă sau flauţi, etc. Pedalul nu mai are rolul de bas; rar este registrat cu 16 sau 8 cel mai des cu 4 picioare şi cu mixturi fără bază de 8 picioare, el evoluează ca şi sopran (piesa nr.8) iar mâinile au pasaje de ghirlande şi structuri de carillons (prima piesă). Câteva efecte de excepţie: flaut 4 şi nasard singur (a doua piesă), basson singur (nr.7), gambă şi voix céleste contrapuse mixturilor (nr.1 şi nr.8), fără a se amesteca.

Cea mai amplă parte a prefeţei, care este importantă pentru interpret conţine cel mai mare număr de inovaţii din punct de vedere muzical. "Cinci moduri principale de expresie: 1) Modurile cu transpoziţie limitată; 2) pedalele, broderiile şi apogiaturile lărgite; 3)semiunitatea valorii adăugate; 4)acumularea progresivă a intervalelor; 5) Acordul pe dominantă". Pentru modurile cu transpoziţie limitată , autorul indică pentru prima dată despre ce este vorba, dar îşi limitează comentariul la modurile 2, 3 şi 4, care sunt folosite în lucrările acestea, şi nu explică celelalte procedee prezente.

La Vierge et l'Enfant (Fecioara și Pruncul)

(Căci un copil s-a născut, un fiu ni s-a dat. Saltă de veselie fică a Sionului ! Iată că împăratul tău vine la tine, el aste neprihănit și biruitor) (Is. IX, 5; Za. IX, 9)

Forma este foarte simplă: A-B-A', a treia secțiune, cea conclusivă este o repriza simplificată. Această primă secțiune prezintă maternitatea în medalion precum într-un vitraliu. scrisă în modul al doilea, o melopee precedată de un mic ornament descendent se derulează în al doilea mod cu transpoziție limitată ; se folosește din plin valoarea ritmică agăugată care progresează în pătrimi augumentate.



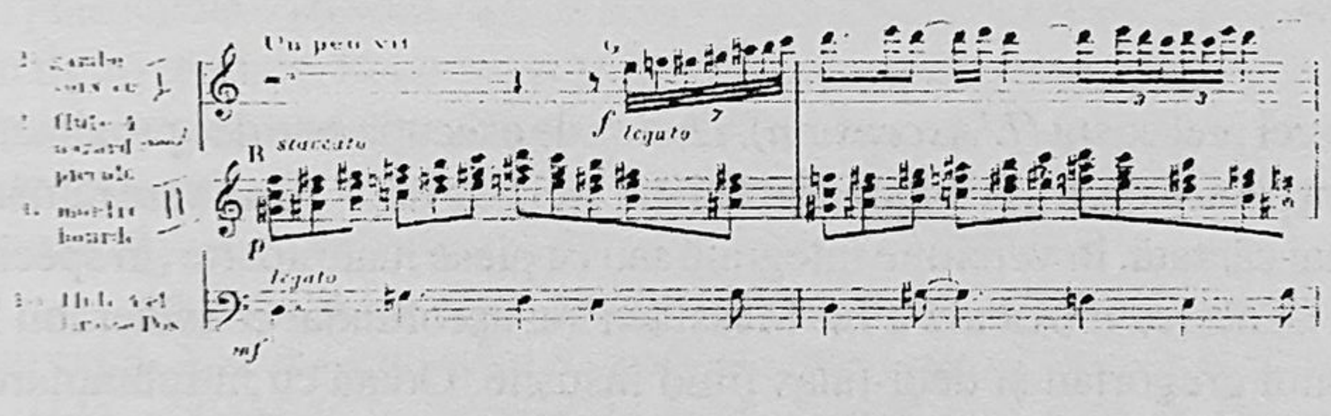
desenul desprins din melopeea primei secțiuni.

În secțiunea centrală se aude la sopran introitus-ul de Crăciun anunțat în epigraf (*Puer Natus est nobis)*, acompaniat de acorduri/ciorchini de trei sunete în staccato în modul E, iar la pedalier registrul de 4 picioare crează o pânză care imită clopotele: un fel de ostinato variat de carillon, care se desfășoară în cadrul unui interval de cvartă mărită după

Les Bergers (Păstorii)

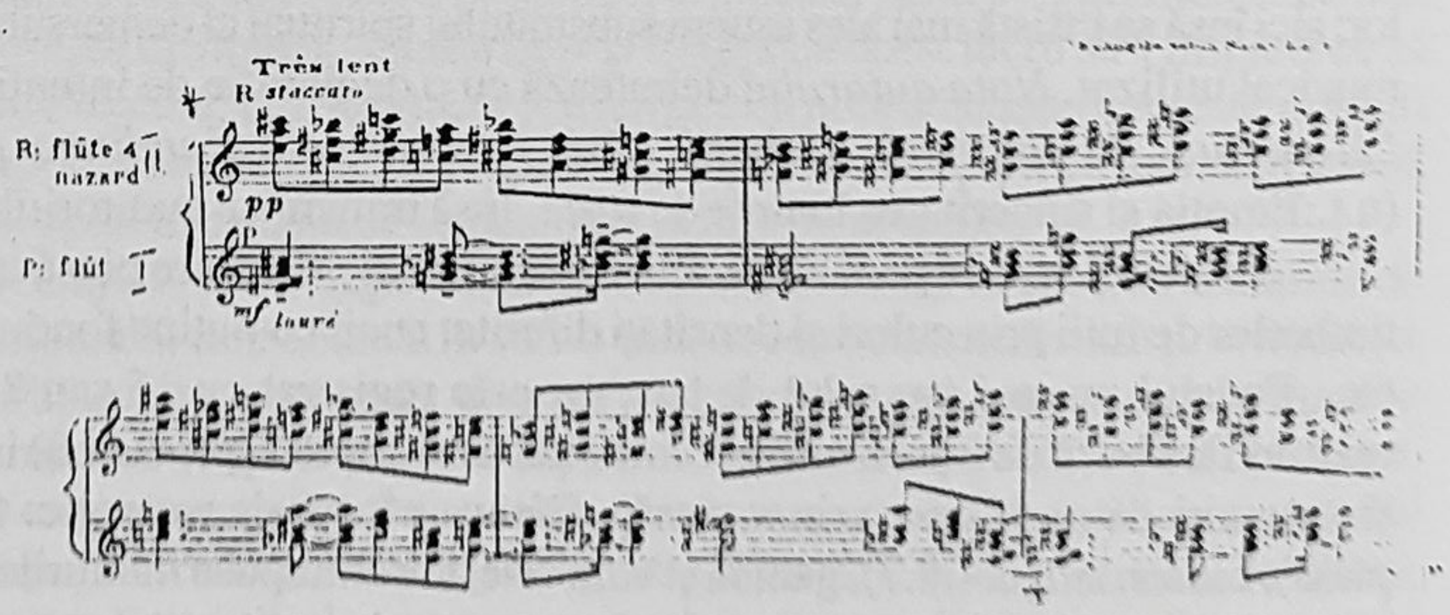
(Și păstorii s-au întors, slăvind și lăudând pe Dumnezeu pentru toate câte la auziseră și văzuseră). (Lc II, 20)

Esre scrisă în două părți cu introducere și recitativ înaintea unui "Noël variat" (gen vocal-instrumental al muzicii populare franceze). Introducerea este realizată cu o serie de acorduri staccato care sunt cotrapuse unei structuri armonice ținute în ritmuri neregulate; opoziția este și la nivel modal (modurile 2 și 3 fiind folosite).



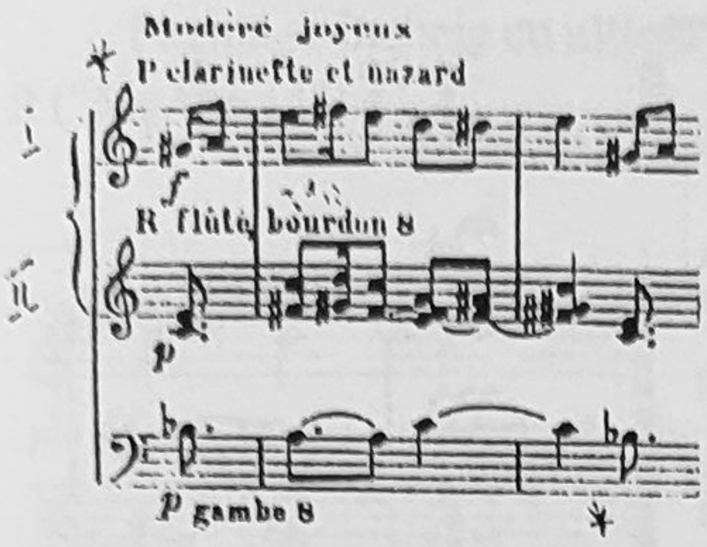
Urmează un scurt recitativ rubato în stilul unel jubilații aleluiatice. "Noel-ul" variat stilizat, care constituie esențialul în această meditație este expus pe rând la clarinet și la nasard și este o melodie naivă modală într-o ritmică neregulată cu multe reprize false (8 intrări care se pot asocia cu acel reiteratio din baroc datorită repetării ceelor două note de la început; Prima strofă este reluată identic însă cu o registrație diferită (melodia apare la oboi și la octava ce 2 picioare).

O a doua strofă pe același subbas ritmic și armonic aduce melodia ornamentată de astă dată prin șaisprezecimi regulate; expoziția și repriza sunt cu aceeași registrație ca și în prima strofă.

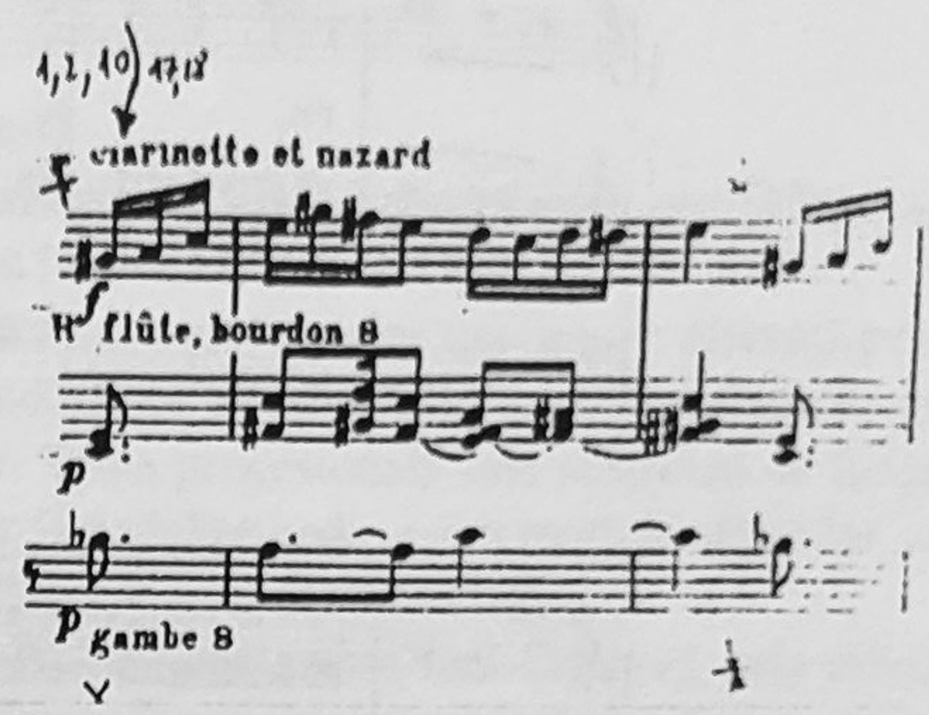


Desseins éternels (Destine eterne)

(Dumnezeu în dragostea lui, ne-a rânduit mai dinainte să fim înfiați prin Isu Hristos, după bunăvoința sa, spre lauda harului slavei sale) (Ep.I, 5-6)

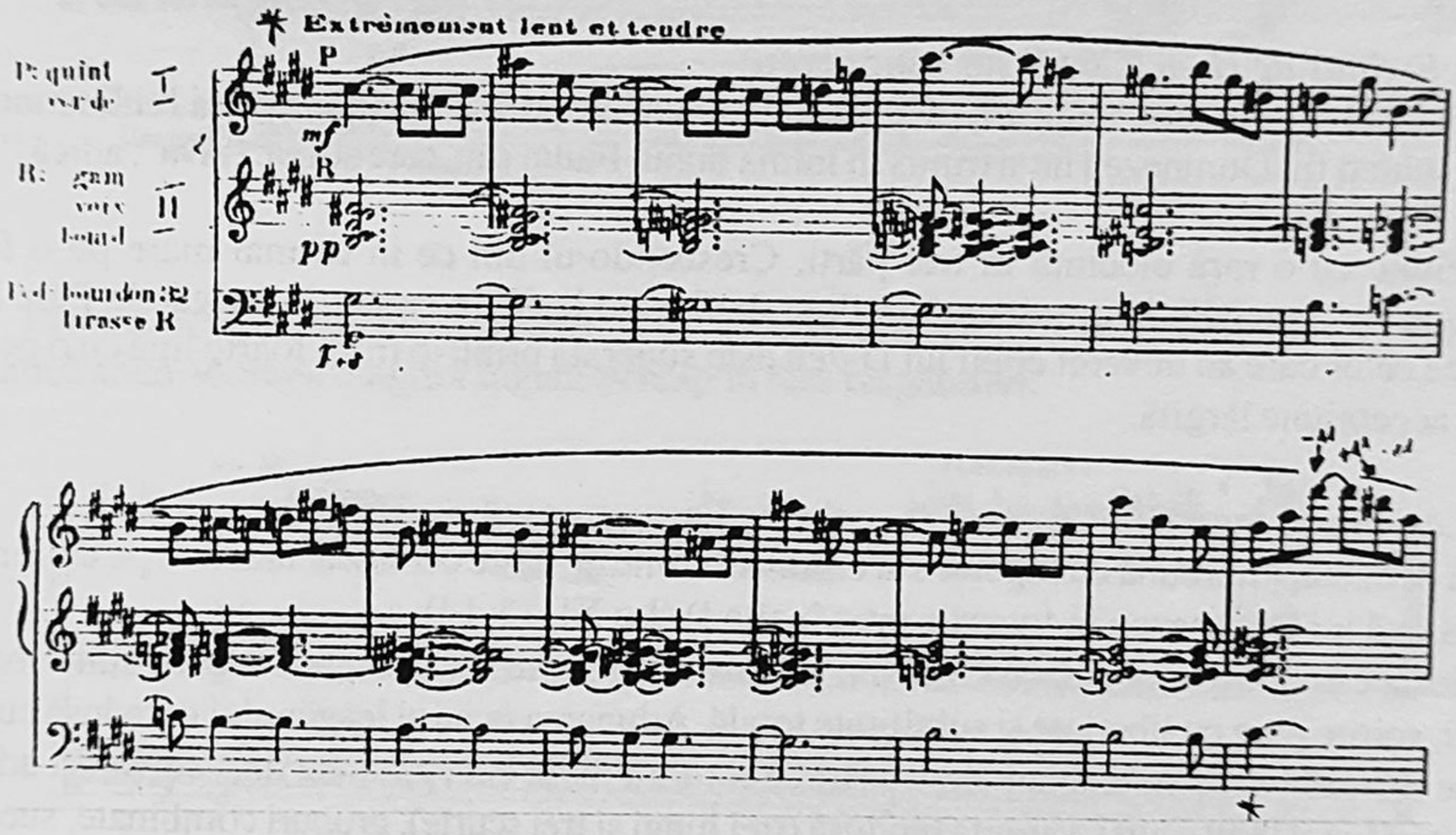


Toată piesa este o frază melodică care se derulează într-o singură mişcare, fără cezură, pe 2 octave şi jumătate. Gestul de ridicare apoi de coborâre este susţinut de un quintaton de 16' şi de un cor de noapte, într-un climat extrem de lent şi tandru, acompaniat de câteva acorduri dulci, grave şi extatice.

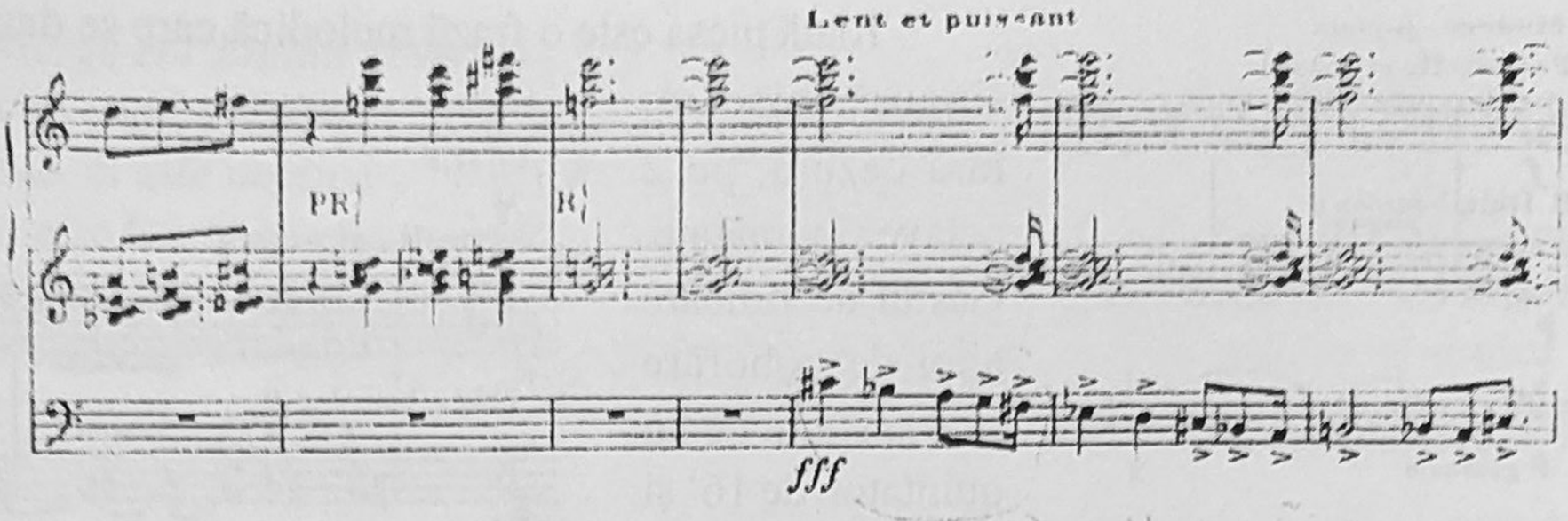


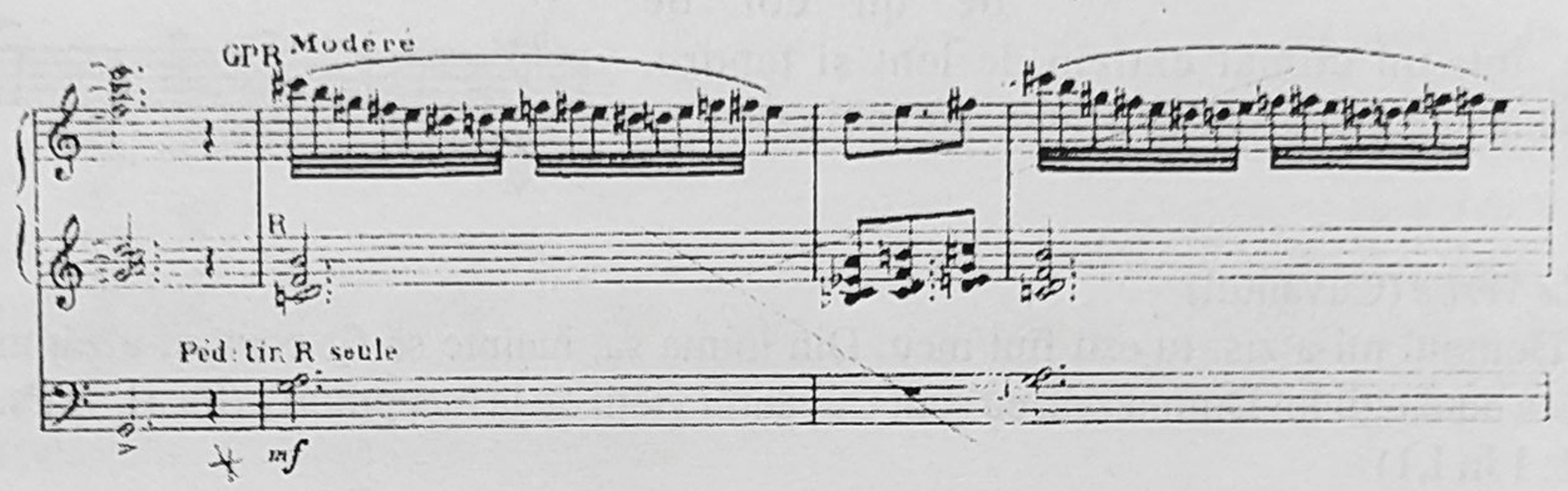
Le Verbe (Cuvântul)

(Domnul mi-a zis: tu eşti fiul meu. Din inima sa, înainte să fie roua m-a zămislit. Eu sunt imaginea bunătăţii lui Dumnezeu, eu sunt Cuvântul vieţii de la începuturi) (Ps. II, 7; Ps. CIX, 3; Sg. VII, 26; I Jn I,1)



Acest diptic puternic este una din paginile maiestuoase ale ciclului. Se deschide cu o toccată plină de strălucire la manuale, cu amendamentul unei teribile maiestăţi, al unui traiect descendent, la pedalier, în toată forţa orgii. Acesta este cuvântul Domnului "Le Seigneur m'a dit" în lumina orbitoare, primitivă se evocă după compozitor fortissimo-ul lung al trompetelor îngerului Mihail.





Les Enfants de Dieu (Copiii lui Dumnezeu)

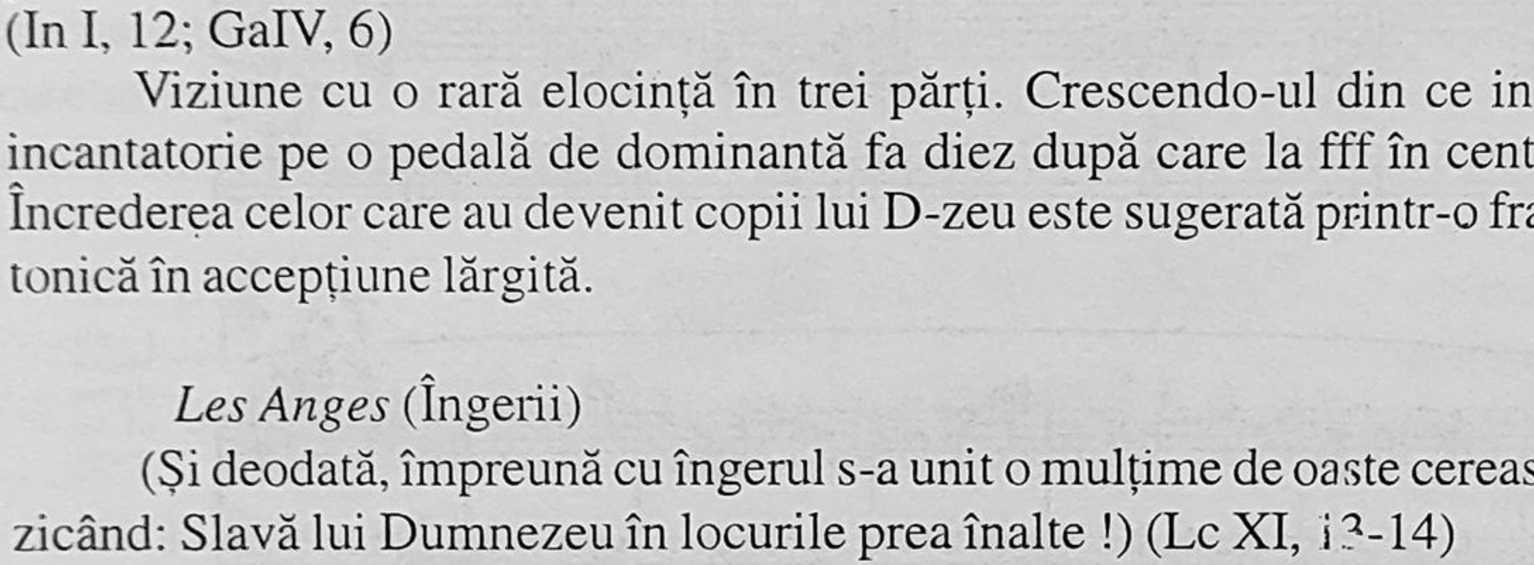
(Dar tuturor celor ce l-au primit, Cuvântul le-a dat dreptul să devină copii ai lui Dumnezeu. Și pentru că sunteți fii, Dumnezeu ne-a trimis în inimă duhul Fiului său, care strigă: "Ava", adică "Tată !") (In I, 12; GaIV, 6)

Viziune cu o rară elocință în trei părți. Crescendo-ul din ce in ce mai mare pe o formulă incantatorie pe o pedală de dominantă fa diez după care la fff în centru la strigătele Pére ! Pére ! Încrederea celor care au devenit copii lui D-zeu este sugerată printr-o frază foarte lină cu o pedală pe tonică în accepțiune lărgită.

Les Anges (Îngerii)

(Și deodată, împreună cu îngerul s-a unit o mulțime de oaste cerească, lăudând pe Dumnezeu și zicând: Slavă lui Dumnezeu în locurile prea înalte !) (Lc XI, 13-14)

Gloria este primul cântec de Crăciun, pe care l-am primit de la îngeri. Îngerii sunt imateriali, invizibili, spirite pure cu libertate și subtilitate totală. Adunarea în jurul leagănului e tradusă cu o mare fluiditate ritmică exclusiv la manuale, cu ritm liber fără diviz excepționale însă cu valori adăugate, epitrit 4 (trei lungi unul scurt), vasanta hindusă (trei lungi și trei scurte), grupuri combinate, succesiune iambică combinată.

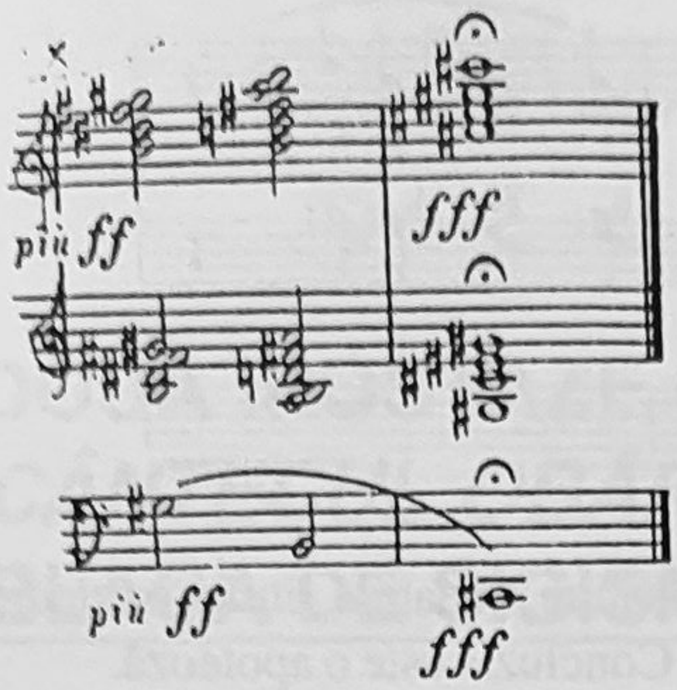


Jésus accepte la souffrance (Isus acceptă suferința)

(De aceea, atunci când intră în lume, El zice: Tu n-ai voit nici jertfă, nici prinos; ci mi-ai pregătit un trup. Iată-mă !) (Hé X, 5-7)

Tragedia calvarului este anticipată încă din leagăn Mântuirea fiind legată de Încarnare. Celula inițială compusă din cele două acorduri inițiale reclamă sacrificiul, căruia îi răspunde pedalul cu un motiv de cinci note pe cadrul unei cvinte micșorate (la pedal avem 16. Ciorchinii de acorduri în mișcări semnifică prin conjuncție suferința, care mai este simbolizată și de scurtele episoade cu formule ritmice și a intervalice dilatate.

Pagina se încheie cu ultima amintire a motivului acceptării, încununată cu trei mari acorduri în ff ("Me Voici !").

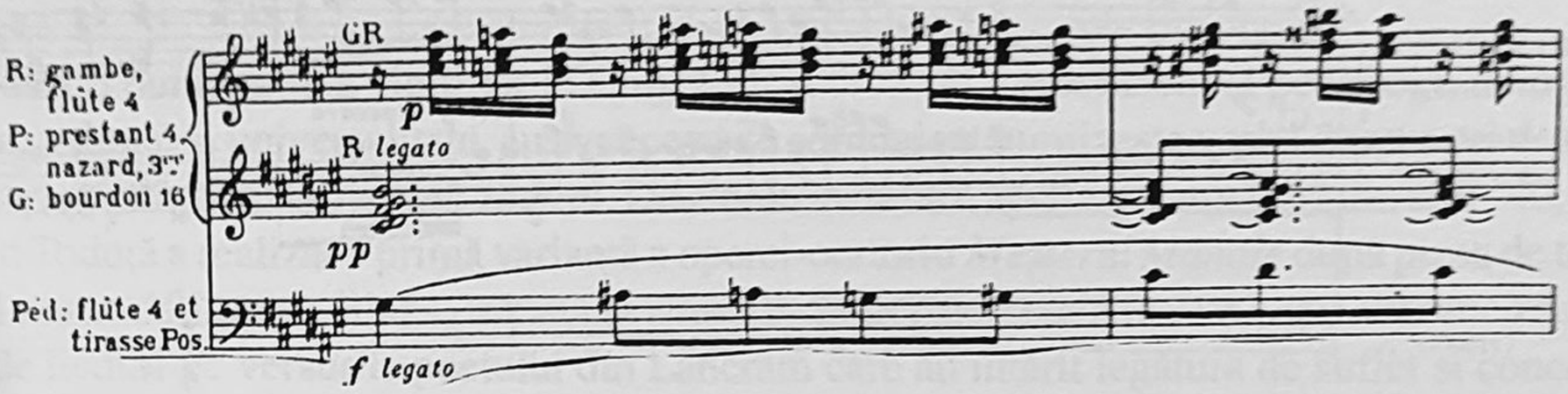


Les Mages (Magii)

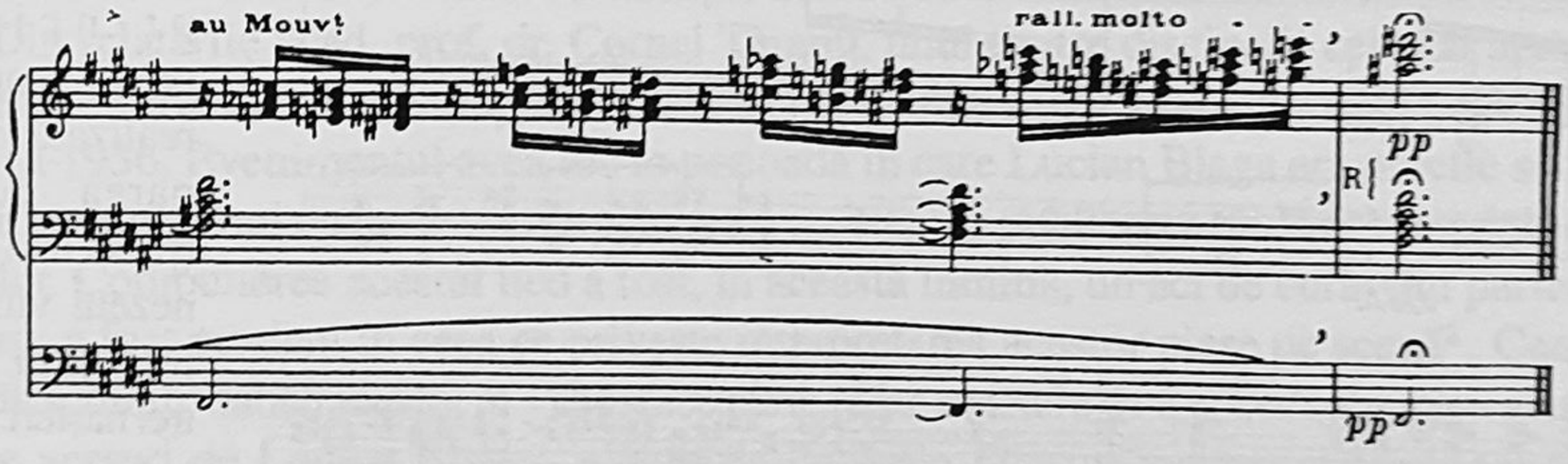
Les Mages partirent, et l'étoile allail devant eux.(Magii au plecat şi steaua mergea înaintea lor) (Mt XI, 9)

Pulsaţia regulată a cortegiului celor trei magi e marcată prin acorduri delicate în staccato de trei sunete(trei magi), polarizate pe dominanta lui do diez. Tema procesională este susţinută de lungi ţineri ale armoniilor de la pedalier unde avem motivul stelei într-o registraţie particulară (flaut 4' şi terasă la nasard).

Caracterul este al unui gregorian (Veni Creator), cele două măsuri sunt alcătuite dintr-o figură ritmică ternară lungă, urmată de trei scurte.



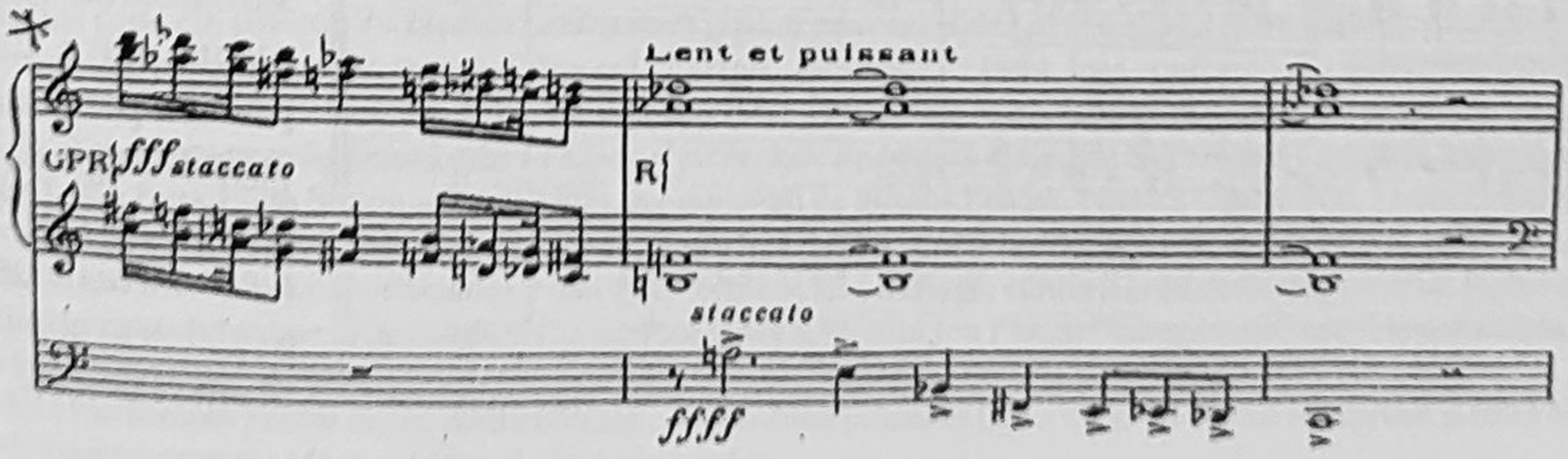
Piesa e alcătuită din două secţiuni; a doua de la măsura 26 o reia pe cealaltă. Coda conclusivă şi extatică arată adoraţia magilor îngenunchiaţi în faţa leagănului.



Dieu parmi nous (Dumnezeu printre noi)

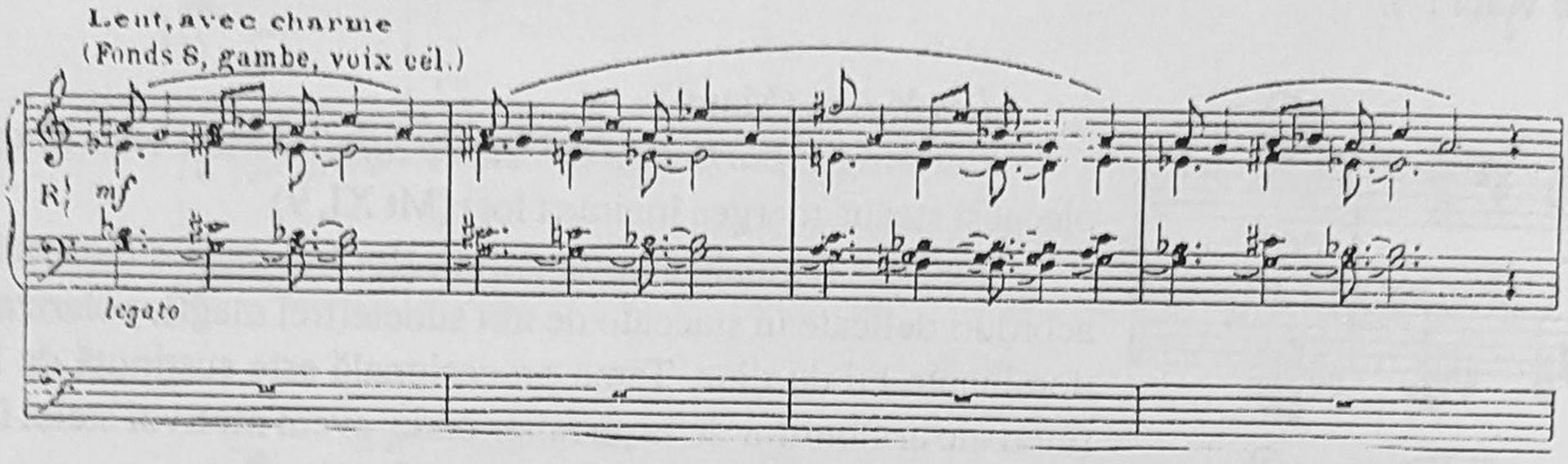
(Şi Cuvântul s-a făcut trup şi a locuit printre noi. Sufletul meu premăreşte pe Domnul, şi mi se bucură duhul în Dumnezeu, mântuitorul meu.) (EclXXXIV, 8; In I, 14; Lc I, 46-47)

Această piesă este şi încoronarea ciclului fiind gândită în spiritul lui Dupré ca şi o mare toccată finală în mi. După un preambul urmează o expunere a celor trei motive: Coborârea în infern (ff) care reprezintă şi reîncarnarea.

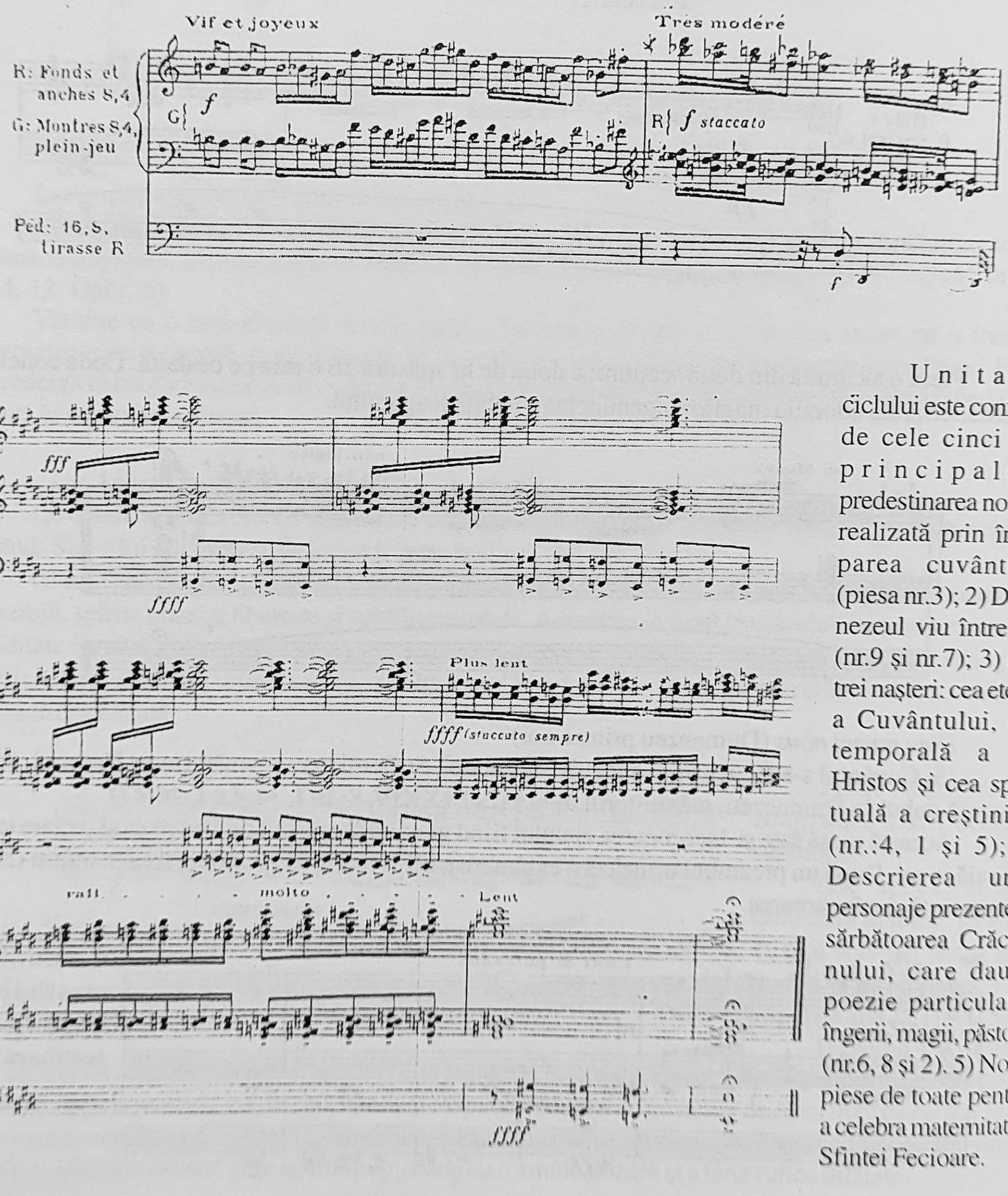


Comuniunea creştinilor cu Dumnezeu prin secţiunea lentă.

Magnificat – un cânt oiseaux stilizat



Pe sunetul mi avem 6 reprize ale motivului Încarnării, amplificat între jubilațiile ritmico melodice concertante (ritmuri hindus çandrakâla și al 4-lea epitrir grecesc.) Concluzia este o apoteoză.



Unitatea ciclului este conferită de cele cinci idei principale l) predestinarea noastră realizată prin întruparea cuvântului (piesa nr.3); 2) Dumnezeul viu între noi (nr.9 și nr.7); 3) cele trei nașteri: cea eternă a Cuvântului, cea temporală a lui Hristos și cea spirituală a creștinilor (nr.:4, 1 și 5); 4) Descrierea unor personaje prezente în sărbătoarea Crăciunului, care dau o poezie particulară: îngerii, magii, păstorii (nr.6, 8 și 2). 5) Nouă piese de toate pentru a celebra maternitatea Sfintei Fecioare.

DOUĂ IPOSTAZE COMPONISTICE ALE LIEDULUI *CÂNTECUL OBÂRȘIEI* PE VERSURI DE LUCIAN BLAGA DE SIGISMUND TODUȚĂ

Tatiana Marcu, Anul V, Muzicologie
Academia de Muzică „Gh. Dima", Cluj-Napoca,
Clasa conf. univ. dr. Pavel Pușcaș

Au trăit o bună parte a vieţii lor la Cluj, au fost creatori, teoreticieni şi pedagogi, au trasat o punte între naţional şi universalitate, au avut ceva de comunicat lumii: este vorba despre cei doi mari clujeni, *Lucian Blaga* şi *Sigismund Toduţă*. Destinele lor s-au împletit creator încă din anii '40, când Sigismund Toduţă a realizat o primă variantă a operei-oratoriu *Meşterul Manole* după piesa de teatru cu acelaşi nume de Lucian Blaga, reluată şi adusă la forma ei actuală în 1983. Au urmat cicluri de coruri şi de lieduri pe versurile poetului din Lancrăm care au întărit legătura de suflet şi concepţie dintre cei doi mari creatori.

Contextele în care cele două versiuni ale liedului pe textul poeziei blagiene *Cântecul obârşiei* au luat contur sunt foarte diferite, mai întâi ca şi distanţă în timp, prima variantă fiind compusă în luna mai a anului 1956, când poetul mai era încă în viaţă, iar cea de-a doua, nedatată în manuscris, în jurul anului 1981[1], 25 de ani mai târziu. Pe de altă parte, cele două lieduri au fost create în condiţii istorice diferite. Din relatările acad. prof. dr. Cornel Ţăranu, unul dintre discipolii cei mai apropiaţi ai lui Toduţă, prima variantă a fost compusă, împreună cu liedul *9 mai 1895*, cu ocazia zilei de naştere a poetului, în 1956. Evenimentul avea loc în perioada în care Lucian Blaga era practic scos din viaţa publică de către regimul comunist al timpului care i-a interzis publicarea oricăror materiale cu excepţia traducerilor. Compunerea acestui lied a fost, în această lumină, un act de curaj din partea autorului care, totuşi, a fost prudent în ceea ce priveşte interpretarea acestor piese pe scenă[2]. Cea de-a doua variantă, în schimb, dată tiparului în 1984, face parte dintr-un ciclu de trei lieduri pentru mezzosoprană şi pian pe versuri de Lucian Blaga[3], alături de liedurile *Lucruri suntem* şi *Unde un cântec este*. Toduţă era, la această dată, deja o personalitate marcantă a şcolii de compoziţie clujene, deţinuse funcţiile de şef de catedră, decan şi apoi rector al Conservatorului de Muzică "Gh. Dima", director al Filarmonicii "Transilvania" al cărei cor fusese înfiinţat tot de el, dobândise, deci, un alt statut, iar Blaga fusese reabilitat *post mortem*, astfel încât contextul compunerii întregului ciclu de lieduri pe versuri de Lucian Blaga apărea într-o lumină mult mai favorabilă.

---

[1] piesa face parte din colecţia *14 Lieduri pentru voce şi pian pe versuri de Lucian Blaga* (care include şi ciclul celor *3 Lieduri pentru mezzosopran şi pian* din care face parte *Cântecul obârşiei*), publicată în 1984, însă conform unui articol semnat de Sigismund Toduţă în *Tribuna* 7/1987, liedurile ar fi fost compuse deja din 1981. Dovadă a acestui fapt stă şi afişul unui recital de lieduri din 22 septembrie 1981, în al cărui program figurează cele *14 Lieduri pe versuri de Lucian Blaga* de Sigismund Toduţă în interpretarea soliştilor Mihai Zamfir, Iulian Jurja, Edith Simon şi Ion Budoiu, acompaniaţi de Susana Pentek, Ninuca Oşanu-Pop, Lucia Crăiţă şi Harald Enghiurliu.

[2] Din relatările acad. dr. prof. univ. Cornel Ţăranu, care a fost martor ocular la derularea evenimentelor în 1956, la prima audiţie, în cadru restrâns, a liedurilor *Cântecul obârşiei* şi 9 mai 1895 în prezenţa lui Blaga, căruia îi erau dedicate, amintim faptul că acestea fuseseră în prealabil înregistrate pe bandă de magnetofon cu vocea inegalabilului Ion Piso şi "transportate" astfel la pensiunea din Cluj unde Blaga şi Toduţă obişnuiau să ia masa.

[3] Ciclul a fost compus pentru vocea Edithei Simon, care a cântat prima audiţie a lor şi care a mai interpretat şi rolul Mirei în prima audiţie (1985) a operei-oratoriu *Meşterul Manole* de acelaşi autor.

Poezia *Cântecul obârşiei* a văzut pentru prima oară lumina tiparului în 1964, la trei ani de la trecerea în nefiinţă a poetului, în revista *Viaţa românească* şi face parte din volumul postum al lui Blaga intitulat *Corăbii cu cenuşă:*

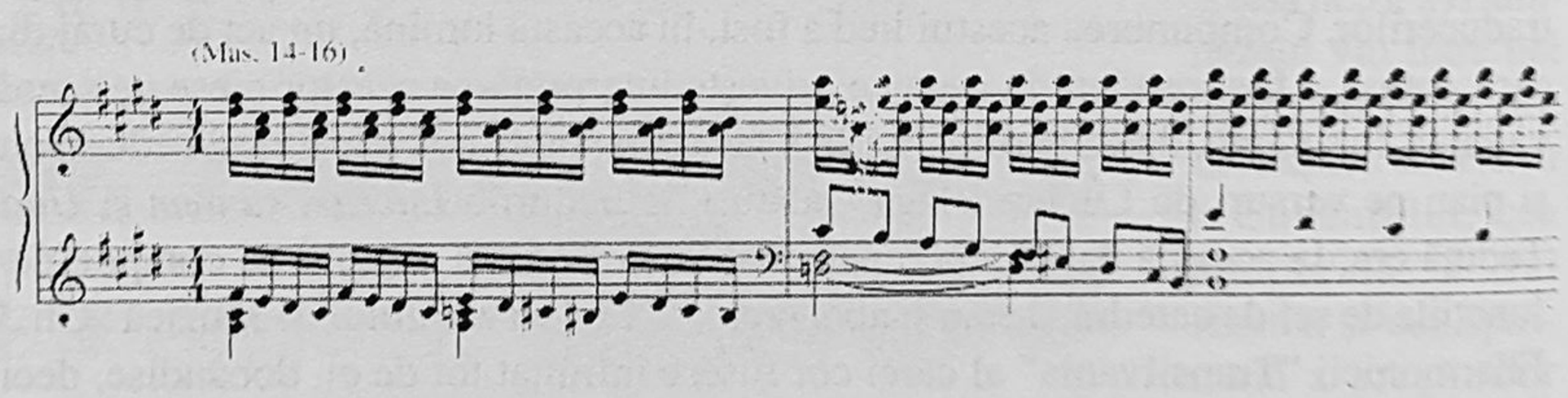
La obârşie, la izvor
nici o apă nu se întoarce,
decât sub chip de nor.
La obârşie, la izvor
nici un drum nu se întoarce
decât în chip de dor.
O, drum şi ape, nor şi dor,
ce voi fi, când m-oi întoarce
la obârşie, la izvor ?
Fi-voi dor atuncea ? Fi-voi nor ?[4]

Putem observa că poezia este concepută în trei segmente distincte a câte trei versuri, corespunzătoare tot atâtor apariţii ale versului "La obârşie, la izvor". Versul al şaptelea, respectiv "O, drum şi ape, nor şi dor", se constituie într-o exclamaţie care vine să spargă ciclicitatea ternară a versurilor pe care discursul literar o imprimă. Este interesant de observat aici că Toduţă renunţă, în varianta din 1956 a liedului, la acest vers care conturbă simetria dar care este esenţial în retorica poeziei. Compozitorul va reveni în 1981 asupra textului şi îi va da acestui vers atenţia cuvenită, conferindu-i rolul de punct de culminaţie expresivă în economia piesei, prin septima mică ascendentă pe cuvântul "dor"[5] , care rămâne astfel suspendată în acut. De asemenea, el va renunţa la inversarea de termeni în versul "Ce voi fi când m-oi întoarce la izvor la obârşie ?", pe care o adoptase în prima variantă.

Vom încerca să urmărim, în cele ce urmează, care au fost efectele evoluţiei stilistice pe care creaţia lui Sigismund Toduţă a manifestat-o în sfertul de veac[6] ce a despărţit cele două variante componistice ale liedului, punând in evidenţă atât asemănările cât şi deosebirile dintre ele.

Varianta din 1956 a *Cântecului obârşiei* se desfăşoară într-un metru binar (4/4), fără schimbări de măsură, în care pianul joacă rolul secundar, de acompaniament, prin formula ritmico-melodică ostinată care are la bază tetracordul descendent la mâna stângă şi tremolo-ul măsurat la mâna dreaptă, în şaisprezecimi.

Ex 1



Prin alăturare, două tetracorduri descendente disjuncte la mâna stângă vor completa o scară modală hipodorică, aflată în contrast cu mersurile treptate ascendente ale vocii. Cadrul tonal circumscrie o scară dorică pe fa- cu inflexiuni spre eolic (re becar) şi spre lidic (si-) şi cu trepte mobile (la becar, la -) care schimbă starea modului, chiar în interiorul tetracordului descendent amintit. Din punct de vedere al ambitusului şi al registrelor, putem observa limitarea registrului vocii cântate în octava fa-1 –fa-2.

---

[4] Text citat în vol. Lucian Blaga, *Poezii*, Ed. Albatros, Bucureşti, 1980, p. 124-125.

[5] Menţionăm că atât Blaga, care dedică un capitol "dorului" în capitolul *Spaţiul mioritic* din *Trilogia Culturii*, cât şi Toduţă s-au simţit foarte legaţi sufleteşte de cuvântul *dor*, căruia i-au lărgit şi adâncit sensurile pornite din folelor şi dezvoltate ulterior în poezia şi muzica românească cultă.

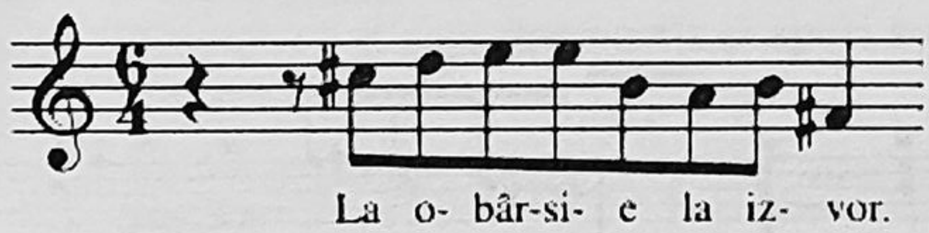
[6] Perioada de 25 de ani care desparte cele două variante ale *Cântecului obârşiei* coincide cu hiatus-ul care desparte cele două mari perioade de compoziţie în genul de lied care au marcat creaţia toduţiană.

iar a pianului în registrele mediu şi acut. Ca şi în întreaga lui creaţie, care avea să urmeze acestui lied, una dintre caracteristicile de bază ale melodiei este evitarea salturilor. Acest element definitoriu al stilului toduţian se manifestă cu tărie şi în *Cântecul obârşiei,* ale cărui puţine salturi sunt rezultate din transbordarea tetracordurilor descendente pe alte sunete. Nu în ultimul rând, se poate observa o puternică înrudire de ordin tematic între cele trei secţiuni muzicale care corespund tot atâtor secţiuni de text, schema generală de formă a liedului fiind **A Av1 Av2**.

O formă **A A' Av** şi un cadru cu totul diferit se va putea observa în cea de-a doua variantă a liedului. Aici, discursul este deja matur, a căpătat o independenţă metrică (se succed măsuri de 5/4, 6/4, 4/4, 8/4 şi chiar 10/4) ce va conduce la crearea unor tronsoane melodice de extensia câte unui vers literar. De data aceasta pianul nu mai este un simplu instrument acompaniator, ci participă efectiv la realizarea discursului melodic, pe care îl îmbogăţeşte, desigur, cu elemente contrapunctice şi armonice. Pulsaţia se pierde şi este înlocuită cu un discurs muzical rubatizat, fluid (dublat şi de suprapunerile de optimi cu triolete de optimi la instrumentul acompaniator), în care variaţiile de ordin agogic sunt tratate în partitură cu maximă pedanterie. Astfel, Toduţă notează schimbările de metronom aproape din măsură în măsură, cu variaţii între pătrimea = 56 şi pătrimea = 72, peste care suprapune săgeţi agogice îndreptate spre dreapta sau spre stânga (de obicei în direcţia opusă accelerando-ului presupus deja prin schimbările de metronom) cu rol de ritardando şi, respectiv, accelerando. Excepţia o constituie versul "Ce voi fi când m-oi întoarce la obârşie, la izvor ?" care, în ambele variante, aduce schimbarea bruscă de la polifonic la omofon, de la rubato la giusto, cu rărirea tempo-ului.

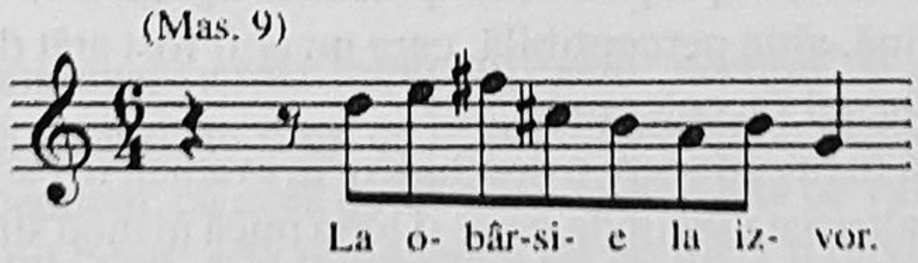
Vocea se desfăşoară pe un ambitus de undecimă, mult lărgit faţă de cel de octavă al variantei anterioare. Ca şi în prima variantă a liedului, cărămida de bază a structurii piesei este tetracordul descendent, căruia i se adaugă varianta sa ascendentă, în oglindă. Având in vedere faptul că Toduţă manifestă o puternică predilecţie pentru gândirea modal-tetracordală, putem trage concluzia că de aici provine predispoziţia lui melodică pentru salturile de cvartă şi pentru totalizarea a două cvarte, respectiv septima mică, salturi care au devenit, odată cu înaintarea sa pe tărâmul compoziţiei, definitorii în stilului toduţian. În acest sens, observăm chiar de la prima intervenţie a vocii profilarea unui contur melodic ondulatoriu, care prezintă o combinaţie de mers treptat cu salturi de cvartă perfectă.

Ex 2



Astfel "motivul obârşiei", care mai apare în diverse forme variate şi în alte lieduri şi care este un element de constanţă ce dă unitate ciclului din care *Obârşia* face parte, constă dintr-un tricord ascendent, urmat de două salturi de cvartă perfectă descendente, între care se interpune o notă de schimb inferioară. În cea de-a doua secţiune de formă a aceleiaşi piese, A'

Ex 3



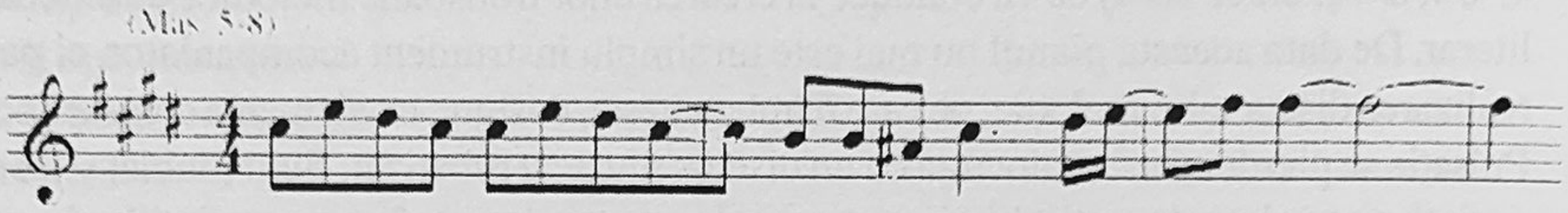
motivul va apărea cu unele modificări intervalice, dar el îşi păstrează particularitatea salturilor de cvartă, ca şi în cea de-a treia sa apariţie

Ex 4

unde discursul melodic continuă cu încă o cvartă perfectă descendentă cucerită treaptă cu treaptă, realizând astfel un ambitus de undecimă perfectă în cadrul unei singure măsuri, distanță ce depășește ambitusul vocal al întregii variante din 1956.

Se poate observa, ca și asemănare între cele două ipostaze componistice, faptul că optimea joacă rolul de element ritmic de referință, la care se raportează toate celelalte valori. Chiar și din punct de vedere grafic, mai ales în varianta 1981, Toduță așează discursul muzical în optimi legate printr-o singură stinghie care depășește uneori chiar limitele barei de măsură

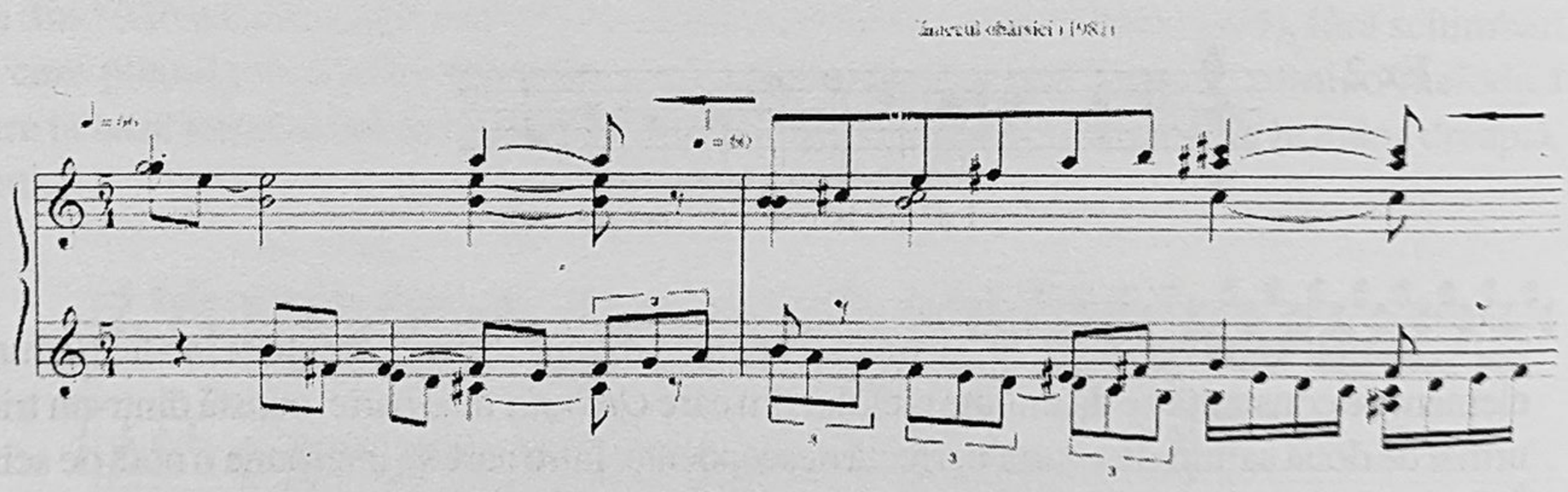
Ex 5



Toate diviziunile, punctările, cumulările ritmice se fac astfel la adăpostul valorii de optime, chiar și pauzele încap sub stinghia șirului de optimi. Faptul poate fi explicat prin atașamentul lui Toduță - muzicologul pentru muzica gregoriană și pentru cea bizantină, în ale căror transcrieri este folosită în mod convențional ca și valoare de referință optimea, nemaipomenind de faptul că și recitativul secco al barocului are ca fundament ritmic tot optimea.

Am văzut că în prima variantă, pianul realiza un ostinato ritmic pe un tetracord descendent în șaisprezecimi la mâna stângă, iar mâna dreaptă nu făcea altceva decât un tremolo măsurat, tot în șaisprezecimi. Complexitatea și variația ritmice și melodice din acompaniamentul pianului în cea de-a doua variantă demonstrează, însă, imensul pas înainte pe care Toduță l-a făcut în perioada celor 25 de ani, timp în care interesul său față de genul de lied a fost minim, întreaga lui atenție fiind îndreptată spre lucrările sale vocal-instrumentale de mari dimensiuni, *Miorița* și *Pe urmele lui Horea*, dar și asupra muzicii instrumentale de cameră pe care nu a abandonat-o niciodată. Aici, compozitorul apelează la o formă de accelerare notată, care echilibrează, spre exemplu, în primele două măsuri, ritardando-ul desemnat prin săgeți cu ajutorul accelerando-ului notat:

Ex 6

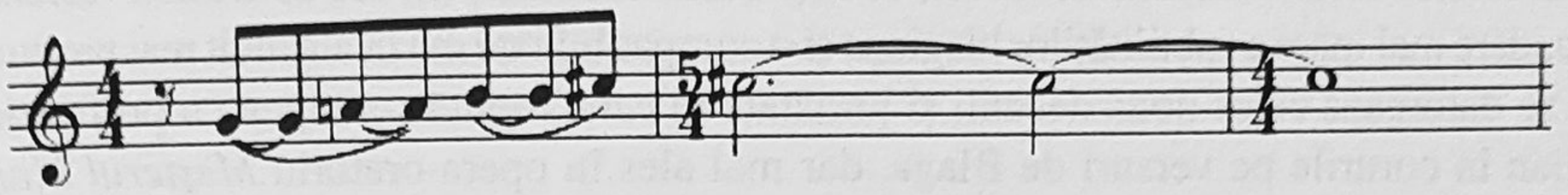


De la optimi se trece la triolet și apoi la șaisprezecimi, evitând astfel trecerea în salturi de la valorile relativ lungi la cele scurte. Această suprapunere de procedee agogice va duce, în cazul unui interpret bun, la o accelerare foarte fină, abia perceptibilă, care nu ar fi fost atât de subtilă dacă ar fi fost "anunțată" în partitură printr-un banal "accelerando".

De asemenea, Toduță realizează în introducere o deschidere în evantai, în care vocea superioară aduce un mers ascendent în care sunt alternate secunda mare și terța mică în mod simetric (constituind o scară pentatonică anhemitonică *si, do-, mi, fa-, la* cu puternic substrat folcloric), care se suprapune cu mersul descendent, întâi în cvarte, și apoi în mers treptat, amplificat pe parcursul a patru măsuri. Spre deosebire de prima variantă a liedului, în acompaniamentul pianului se pot distinge suprafețe lungi scrise în maniera polifoniei libere cu număr inconstant de voci. Acest tip de scriitură îi este foarte tipic lui Toduță, care l-a folosit în toate cele 14 lieduri pe versuri de Lucian Blaga compuse în 1981 și editate în 1984 (din care face parte și varianta a doua a *Obârșiei*) care este unul din punctele de sudură stilistică a întregului ciclu de lieduri.

La nivelul pur melodic al liniilor vocale, putem observa cu uşurinţă că Toduţă păstrează în general aceleaşi profiluri melodice pe care le adânceşte, (a se vedea exemplele comparative din anexa 1), dintre care se distinge profilul melodic ascendent, cu notă suspendată în acut. Şi aici are loc o modificare în cea de-a doua variantă, în sensul că, deşi direcţia ascendentă se păstrează, nota suspendată este anticipată, iar mersurile ascendente sunt dublate, din punct de vedere ritmic, cu mersul în sincope:

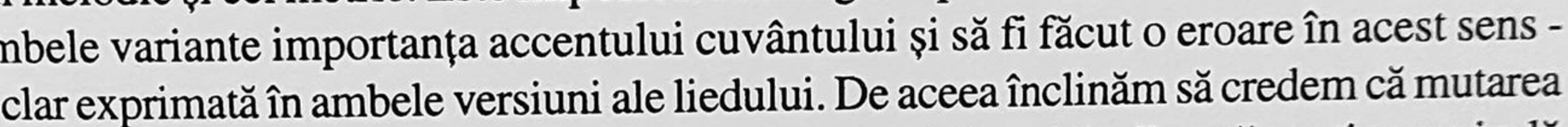
Ex 7 (Mas. 22-24)



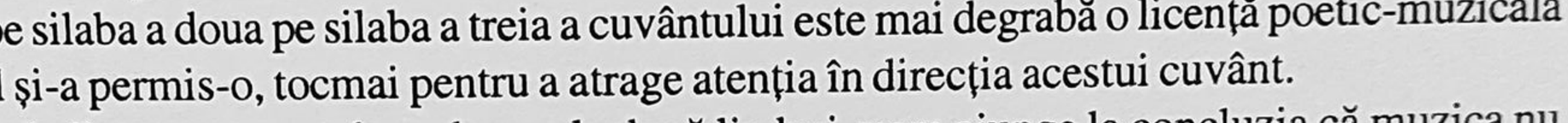
Este limpede faptul că Toduţă a meditat cu mai multă atenţie asupra textului literar atunci când a conceput cea de-a doua variantă a liedului, preocupat fiind, probabil, de legătura cât mai firească dintre cuvântul rostit şi sunetul cântat. Ca şi în întreaga sa creaţie ce include într-un fel sau altul vocea umană, Toduţă are mereu în vedere accentele prozodice. Mai mult, ca şi precursorul său, maestru al liedului, Mihail Jora, Toduţă acordă cuvintelor mai importante valori de note mai lungi, pentru ca textul cântat să nu se îndepărteze prea mult de intonaţia sa vorbită şi să împiedice astfel, în receptare, înţelegerea optimă a versurilor care, primează în aceste lieduri. Excepţie face cuvântul "obârşie", al cărui accent cade în mod firesc pe silaba a doua, dar pe care Toduţă îl mută pe cea de-a treia, căreia îi conferă accentul melodic şi cel metric. Este imposibil de imaginat posibilitatea ca Toduţă să fi scăpat din vedere în ambele variante importanţa accentului cuvântului şi să fi făcut o eroare în acest sens - intenţia sa fiind clar exprimată în ambele versiuni ale liedului. De aceea înclinăm să credem că mutarea accentului de pe silaba a doua pe silaba a treia a cuvântului este mai degrabă o licenţă poetic-muzicală pe care autorul şi-a permis-o, tocmai pentru a atrage atenţia în direcţia acestui cuvânt.

Analizând, din acest punct de vedere cele două lieduri, vom ajunge la concluzia că muzica nu are doar rolul de a potenţa ideile poetice ale versurilor, ci, dimpotrivă, uneori e menită să le infirme. Iată, un exemplu revelator în acest sens: în ambele variante, versurile "nici o apă nu se întoarce, decât în chip de nor", sau "nici un drum nu se întoarce decât în chip de dor", compozitorul preferă un mers melodic ondulatoriu, "întors", ca şi cum drumurile şi apele s-ar întoarce din drumul lor, sau chiar şi l-ar căuta:

Ex 8 (Mas. 5-8)



Ex 9 (Mas. 4-6)



Mai puţin consecvent a fost Toduţă în cazul "norului" şi al "dorului", pe care le-a tratat foarte diferit în cele două lieduri: în timp ce în prima variantă, cuvântului "nor" îi este atribuit un mers melodic treptat ascendent, cu acea tipică notă suspendată pe valoare lungă în acut pe sunetul fa-2 în pianissimo, cuvântul "dor" este reprezentat de un mers melodic treptat descendent încheiat tot cu valoare lungă, pe fa -1, ca şi când norul ar fi al cerului, al naturii, câtă vreme dorul este al pământului, al oamenilor. Nu acelaşi lucru se va întâmpla în varianta componistică a liedului din 1981. Aici, drumurile şi apele nu se mai întorc, norul şi dorul sunt potenţate de linii treptat-ascendente, sincopate, cu aceeaşi notă suspendată în acut.

Din aceleaşi considerente de admirabilă reliefare a muzicii prin text şi a textului prin muzică, Toduţă va mai face o modificare, şi anume va da întrebării "Ce voi fi când m-oi întoarce la obârşie, la izvor ?", care, evident, nu-şi va găsi răspunsul literar, un mers melodic ascendent cu climax pe

interogația "ce voi fi ?" față de varianta '56, în care preferase mersul boltit, al cărui punct culminant era pe cuvântul "întoarce". Acolo unde răspunsul la întrebările esențiale ("Fi-voi dor atuncea ? Fi-voi nor ?") nu vine din partea textului, muzica insinuează răspunsul prin mersul ascendent care înclină balanța spre cuvântul "nor". În mod diferit rezolvă compozitorul această problemă în varianta componistică '81, în care atât "dorul" cât și "norul" sunt ascendente. Acesta este modul subtil al lui Toduță de a lăsa întrebarea fără răspuns, așa cum a făcut, de altfel, și Blaga, fără a schimba, astfel, sensul retoric al întrebării. În acest fel, Toduță demonstrează prin cea de-a doua variantă a liedului o pătrundere mai mare a subtilităților blagiene și o compatibilitate muzicală mult mai profundă cu acestea, care se datorează celor două decenii și jumătate în care Toduță s-a luptat cu profunzimile versului blagian în corurile pe versuri de Blaga, dar mai ales în opera-oratoriu *Meșterul Manole*, care l-a obsedat toată viața.

Dacă acceptăm că întrebarea fără răspuns a lui Blaga se referă la moarte și că angoasa lui reprezintă îngrijorarea față de drumul sufletului său dincolo de sfârșit, atunci Sigismund Toduță răspunde că sufletul său va transcende spre cer.

"Ce voi fi când m-oi întoarce
La obârșie la izvor ?"
Fi-voi.....nor.

ISBN 973-8496-37-3